

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

ESCOLA DE BELAS ARTES

BEATRIZ ROSA CAVALCANTI

Identidade nacional: relações entre pintura e literatura na arte brasileira

Rio de Janeiro

2020

BEATRIZ ROSA CAVALCANTI

Identidade nacional: relações entre pintura e literatura na arte brasileira

Monografia submetida à Escola de Belas Artes da  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito  
para obtenção do título de Bacharel em História da Arte.

Orientador: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Maria Tavares Cavalcanti

Rio de Janeiro

2020

REITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

Profª. Denise Pires de Carvalho

COORDENADORA DO CURSO DE BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

Profª. Ana de Gusmão Mannarino

C376i Cavalcanti, Beatriz Rosa  
Identidade Nacional: relações entre pintura e  
literatura na arte brasileira / Beatriz Rosa  
Cavalcanti. -- Rio de Janeiro, 2020.  
74 f.

Orientadora: Ana Maria Tavares Cavalcanti.  
Trabalho de conclusão de curso (graduação) -  
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de  
Belas Artes, Bacharel em História da Arte, 2020.

1. Identidade. 2. Segundo Reinado. 3. Pintura.  
4. Literatura. I. Cavalcanti, Ana Maria Tavares,  
orient. II. Título.

## Agradecimentos

O primeiro agradecimento vai para a minha orientadora, Ana Canti, uma professora que foi indispensável para o meu amadurecimento acadêmico, que me deu a primeira chance de pesquisa na universidade e sempre permitiu que eu seguisse os meus caminhos na pesquisa, me guiando, não importando o quão confusa eu fosse (e ainda sou). Me deu apoio até mesmo quando acreditei que não o teria mais e nem mereceria. Obrigada.

Obrigada, UFRJ, as experiências aqui vividas, tanto as boas quanto as ruins, foram de enorme aprendizado e esta foi a instituição de ensino que mais me senti pertencente durante minha formação até aqui. Aprendi a diferença de ter conhecimento e de experimentar o conhecimento.

Depois gostaria de agradecer à minha família. Minha mãe que, independente de tudo, sempre foi uma fonte de inspiração imensa para mim. Meu pai que me ensinou a ser essa pessoa teimosa que tanto debate, mal sabia o monstinho que estava criando e que passou a atormentar a ele mesmo. Meu irmão André por ser um super-herói para mim, a pessoa que sempre admirei e nunca vi defeitos, assim como todo irmão mais velho o é. Meu irmão Gabriel que é a maior das minhas companhias e a pessoa que divide um universo comigo, que me ajudou por inúmeras vezes nessa jornada acadêmica e merece até mesmo uma parte do meu diploma. Minha avó, minhas cunhadas, meus tios e tias, primos, sejam de sangue ou não, mas que acreditam muito em mim e eu só tenho a agradecer seus apoios incondicionais.

Aos meus amigos, agradeço. Julliana Guimarães que é a irmã que a vida me deu, meu pontinho de luz e que caminha sempre de mãos dadas comigo não importa qual caminho eu tome. Alexia Valente como minha mais antiga amizade e que crescemos e nos desenvolvemos sempre aos olhos uma da outra. Yan Melo, Joana Coutinho e Amanda Larissa que com o passar do tempo foram se tornando também fortes alicerces para mim. Gabriel Gomes com quem descobri tantas coisas nessa vida e que sempre aceitou ter todos os tipos de debate comigo. Obrigada, Carlos Araújo, por seus preciosos conselhos. Obrigada Leonardo Rotondo pela amizade inabalável. Aos companheiros da faculdade devo um dos meus maiores agradecimentos, pois fomos o apoio uns dos outros durante todos esses anos,

portanto obrigada Alessandra Ramalho, Letícia Guerra, Luiz Henrique; Érika Lemos que sobretudo me ensinou a olhar nos olhos e ser firme; Vinícius Doumard que me ensinou a ter mais carinho por mim mesma; Pedro Ambrosoli que deixou de ser apenas uma admiração e se tornou um ótimo companheiro desta vida, mas que nem por isso admirei menos.

Booth e Winky (ou Tapioca) que são o amor mais genuíno que se pode encontrar nessa terra e que, sem dúvidas, as pausas feitas para dar carinhos a eles valem mais do que ouro.

E, finalmente, dedico este trabalho à Sérgio Rosa e todas as folhas de bananeira que permitiram nosso encontro. Isso tudo é por você.

## **Resumo**

O trabalho buscou identificar e compreender as relações existentes entre a literatura e a pintura no processo de construção da identidade nacional brasileira durante o segundo reinado. Parte-se do pressuposto que o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a Academia de Belas Artes e os folhetins, ancorados no movimento romântico, são elementos essenciais para o entendimento do processo de formação de nossa representação nacional. Identidade que necessitava aludir à nossa união territorial e manter a estrutura hierárquica estabelecida, mas apresentando características ligadas à cor local do nosso país.

**Palavras-chave:** Identidade, segundo reinado, pintura, literatura.

## **Abstract**

The work sought to identify and understand the existing relationships between literature and painting in the process of building Brazilian national identity during the second reign. It is based on the assumption that the Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, the Academia Imperial de Belas Artes and the novels, reasoned in the romantic movement, are essential elements for understanding the process of forming our national representation. Identity that needed to allude to our territorial union and maintain the established hierarchical structure but presenting characteristics linked to the local features.

**Keywords:** Identity, second reign, painting, literature.

## Sumário

<b>Introdução .....</b>	<b>9</b>
<b>Primeiro capítulo: A formação do povo brasileiro, o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e a Academia Imperial de Belas Artes.....</b>	<b>12</b>
1.1 Da Colônia a República .....	12
1.2 Academia .....	24
1.3 IHGB .....	26
<b>Segundo capítulo: A temática indianista e a identidade nacional.....</b>	<b>31</b>
<b>Terceiro capítulo: A temática do cotidiano e a identidade nacional .....</b>	<b>50</b>
<b>Considerações Finais .....</b>	<b>62</b>



## Introdução

Toda identidade é uma construção social, portanto, atende a interesses e necessidades específicas. A construção de identidade de uma nação parte das escolhas feitas pelos seus governantes, suas instituições e seus estudiosos. A identidade é marcada tanto pelo o que se é quanto pelo o que não se é, por um diálogo entre o que se deseja afirmar e o que se pretende negar, o que estabelece, necessariamente, a construção do Outro.

No caso do Brasil, mais especificamente no Segundo Reinado, a construção do Outro fica marcada pela oposição aos países fragmentados da colônia espanhola, todos republicanos; dentro do país o Outro será o indígena e o negro, subjugados pelo colonizador. O primeiro sendo apresentado como nosso mito fundador, mas que só é valorizado no sentido idealizado, não tem mais espaço em nossa sociedade e o segundo sendo apagado das representações por inúmeras vezes. Cabe lembrar que o primeiro por ser nativo é importante para a construção do mito fundador; o segundo por ser estrangeiro e incorporado por necessidade econômica, apresenta-se sem raízes e é desvalorizado culturalmente.

Mas torna-se importante haver uma construção pictural para ajudar no discurso da formação de uma identidade nacional, para um país recém independente.

O surgimento da pintura romântica contemporâneo a essa discussão, nos leva a pensar no surgimento da imagem pictórica enquanto um reforço à batalha romântica, através da criação de uma imagem visual de leitura mais clara e facilmente difundida para uma população de pouca instrução formal, além de sua maior possibilidade de alcançar através dos sentidos a emoção do observador, estabelecendo uma cumplicidade direta entre o objeto e o espectador. (NASCIMENTO, 1991, p. 12)

No presente trabalho, buscou-se identificar e compreender as relações existentes entre a pintura e a literatura, suas ligações e aproximações, observando de que maneira a literatura romântica influenciou a pintura e como elas tiveram papel relevante na construção da identidade nacional do Brasil.

Para isso é relevante lembrar que o mercado de artes no Brasil oitocentista era escasso, formado por poucos mecenas. Era o Estado quem supria as necessidades dos artistas. Portanto estudamos a formação do estado brasileiro e sua identidade para entender melhor as posturas tomadas no campo artístico. Destacamos, assim, o papel do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, da Academia Imperial de Belas Artes e dos folhetins na composição e formação de nossa identidade nacional. Eles serão, no período estudado, os locais expressivos desta construção.

Cabe destacar, em primeiro lugar, a importância de ter em mente a diferença entre a estrutura do campo artístico brasileiro em comparação ao francês, seu local de inspiração. Pereira nos explica que:

Na França do século XIX, o sistema acadêmico abrangia três instâncias distintas: os ateliês privados, a École des Beaux-Arts e a Académie des Beaux-Arts. Os alunos aprendiam a pintar, esculpir e projetar nos ateliês privados, pois as academias, desde a sua criação na Itália do século XVI, tinham uma função diferente das oficinas; elas ensinavam aquilo que as oficinas não faziam, isto é, o desenho e a teoria clássica. Assim, o primeiro passo de qualquer aluno era escolher e ser aceito num ateliê privado que o preparasse para os exames na École. Somente a partir da Reforma de 1863, a École passou a ter ateliês internos, mas os externos jamais perderam a sua importância. A École ministrava aulas de desenho, as disciplinas teóricas e administrava os diferentes concursos — com exceção do concurso mais importante, o Prêmio de Roma. Este, assim como a escolha e contratação dos professores da École e a organização do Salão, eram da alçada da Académie. Trata-se, portanto, de um sistema amplo e hierarquizado, em que a Académie tem certamente um grande poder normativo, mas que a diversidade dos ateliês privados acabou permitindo uma grande heterogeneidade na produção artística da época.

Ora, no Brasil, todas estas funções estavam agregadas numa mesma instituição. A nossa Academia escolhia os professores, ministrava todas as disciplinas — teóricas e práticas —, administrava todos os concursos, inclusive o Prêmio de Viagem e organizava a Exposição Geral. Não havia, praticamente, ateliês particulares e o mercado de arte era, ainda, incipiente, restringindo as encomendas a poucos mecenas, além do estado. O acúmulo de funções num grupo pequeno de professores e a exigüidade do campo artístico acirravam a concorrência, fazendo com que as disputas sejam, na maioria dos casos, muito mais uma luta por espaço profissional do que propriamente divergências estéticas, ou mesmo, políticas (PEREIRA, 2010, p.87)

Portanto, como explicitado, o artista que pintava temas históricos poderia ser o mesmo a pintar o de costumes sem que isso implicasse em um rompimento com alguma escola ou mudança de fase, como poderia soar à arte europeia. É preciso entender a arte brasileira como versátil na utilização dos movimentos formais e contextualizada a uma sociedade ainda em formação.

No período escolhido, o segundo reinado, veremos o Romantismo como a principal caminho para a formação da identidade nacional devido ao seu caráter de adequação às especificidades de cada local. Serão o romance indianista e o romance realista que moldarão e ao mesmo tempo serão moldados pelo público que atingem. A literatura e a pintura se entrelaçaram para representar esse novo país e sua nacionalidade. As tintas, tanto escritas quanto figuradas, passaram a compor no imaginário a representação de um país pacífico, unido, exótico, exuberante e moderno, a civilização nos trópicos.

No primeiro capítulo tratamos mais especificamente sobre a nossa história e a formação do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e da Academia Imperial de Belas Artes; no segundo capítulo abordamos a temática indianista e no terceiro capítulo a incorporação dos costumes e a representação de anônimos na construção de nossa identidade.

## **Primeiro capítulo: A formação do povo brasileiro, o Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e a Academia Imperial de Belas Artes**

### **1.1 Da Colônia a República**

Havia, em Portugal, um medo de que sua colônia nas Américas se separasse da metrópole assim como começara a ocorrer no território espanhol, portanto temos na história do nosso país uma sequência de concessões, diplomacias e conciliações contra uma política que gerasse rupturas. Exemplo disso é quando a corte portuguesa fugiu para o Brasil devido à expansão de Napoleão na Europa, em 1807. Em 1815, Napoleão é derrotado em Waterloo e preso em Santa Helena, uma ilha britânica. Os portugueses aguardam, então, o retorno da família real, mas o que acontece é a permanência da mesma no Brasil que acabava de ser elevado a Reino Unido. Isso gera a revolta conhecida como Revolução do Porto em 1820 e o retorno de D. João VI para Portugal.

Houve então uma pressão realizada pelas cortes portuguesas para que o Brasil fosse recolonizado, o ato da independência foi uma resposta contra esse desejo e D. Pedro I fica no país se tornando imperador da nova nação. Como comenta Maraliz Christo:

“Pressionados pela atuação das Juntas Governativas de Lisboa, que exigiam o retorno de D. João VI a Portugal e a volta do Brasil à condição de colônia, como também pelo clima de descontentamento, que poderia fragmentar a unidade territorial, os políticos liberais reconheceram no príncipe-regente um instrumento eficaz para a independência. Assim, em 12 de outubro de 1822, D. Pedro fora aclamado Imperador do Brasil” (CHRISTO, 2009, p. 1150-1151).

Entretanto esta independência nos custou 2 milhões de libras esterlinas pagas à Portugal, pois era a única maneira de outros países reconhecerem nossa nação – caso a metrópole originária a reconhecesse também.



Pedro Américo - Independência ou Morte [O grito do Ipiranga], 1888. Óleo sobre tela, 415 cm x 760 cm, Museu Paulista, São Paulo.

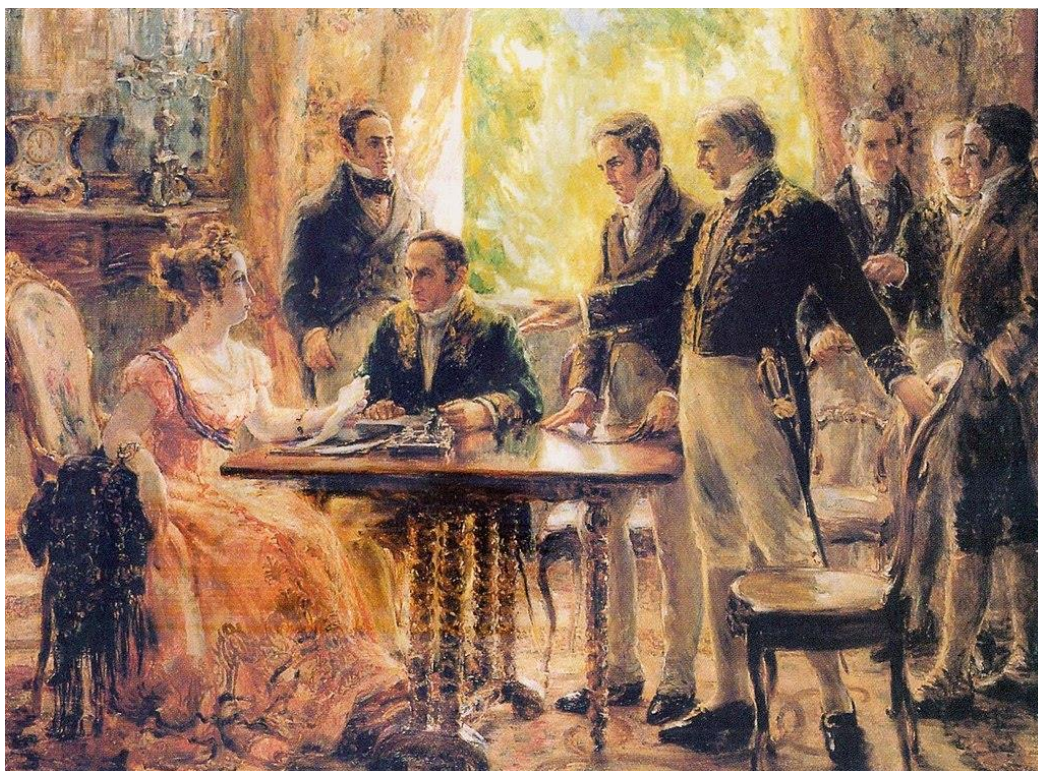
O quadro de Pedro Américo é amplamente conhecido por ilustrar o imaginário da independência do Brasil tanto em livros de escola quanto por representações culturais. Não apenas a pintura como seu título são fortes na cultura brasileira. Isso se deve a um esforço de D. Pedro II para a consolidação da imagem da monarquia e de uma grande nação unida.

O feriado do Sete de Setembro, suas festividades e a figura de D. Pedro I como herói foram resultado dos esforços do Segundo Reinado em formar uma identidade nacional para os brasileiros, uma ação astuta visto que o Governo Regencial foi marcado por diversas revoltas de cunho separatista que fizeram com que o governo de D. Pedro II iniciasse focando em eliminar os conflitos que ainda persistiam. Existia a necessidade dar uma nacionalidade aos brasileiros, de criar símbolos e heróis brasileiros para dar sentimento de pertencimento e orgulho ao povo. Para isso, o Segundo Reinado utilizou do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) e, principalmente, da Academia Imperial de Belas Artes (AIBA) para tal (GIORDANI, 2016, p. 3)

No quadro de 1888, vemos D. Pedro I de forma heroica declarando a independência do Brasil às margens do rio Ipiranga, em São Paulo. Do lado esquerdo e no direito, ao fundo, temos trabalhadores agrários que observam, aparentemente



sem entender bem o que acontece, apresentando surpresa. A decisão de D. Pedro I em declarar a independência ali onde estava na verdade foi motivada por uma carta recebida de sua esposa, princesa Maria Leopoldina. Na famosa carta a princesa escreve: “*O pomo está maduro, colheio-o já, senão apodrecerá*” (CORREIO IMS, s.d.) em alusão ao povo brasileiro. Por viagem do regente para São Paulo, Leopoldina o substitui como regente e por medo dos ataques portugueses que poderiam acontecer devido à insistência em Portugal para que o príncipe voltasse para sua terra natal, ela se reúne com os conselheiros Martim Francisco Ribeiro de Andrada, Joaquim Gonçalves Ledo, José Clemente Pereira, José Bonifácio, Caetano Pinto de Miranda Montenegro, Manoel Antonio Farinha, Lucas José Obes e Luiz Pereira da Nóbrega e escreve a carta dia 2 de setembro (ARAUJO, 2019, p.119). No dia 7 a missiva chega às mãos de D. Pedro I e então temos a imagem que Pedro Américo pintou. Com enfoque diferente, a reunião da princesa regente é retratada por Georgina de Albuquerque, já na República, pois apesar de ser uma cena do momento monárquico, trata da força e independência do Brasil.



Georgina de Albuquerque - Sessão do Conselho de Estado que Decidiu a Independência, 1922. Óleo sobre tela, 210 cm x 265 cm, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

O Brasil se tornou a única monarquia duradora em território americano, sem revoluções que levassem à sua independência ou dismantelamento do poder vigente, mesmo com os inúmeros atos de resistência realizados em Grão-Pará, Maranhão e Bahia contra a independência brasileira. D. Pedro I só conseguiu minar estes movimentos no ano de 1823, incorporando estas regiões ao Império brasileiro. “A solução monárquica pós-independência era o elemento assegurador de continuidade da carga cultural civilizatória luso-europeia colonial” (SALLES, 2014, sem página) e a permanência da família Bragança no território é uma realização desse fato.



Jean-Baptiste Debret: *Coroação de D. Pedro I*, 1824. Óleo sobre tela, 340 x 640 cm. Acervo Artístico do Ministério das Relações Exteriores - Palácio Itamaraty

Mas seu governo não foi de forma alguma tranquilo, passou por inúmeros desgastes provocados principalmente por dois fatores: confrontos e o desafio da organização do poder. Acusado de continuar privilegiando os portugueses nos cargos do país e de atender os interesses lusitanos de centralização de poder nas mãos do imperador, D. Pedro I sofrerá intensos ataques dos políticos liberais. Uma de suas principais medidas atacada foi com a Constituição de 1824 que previa quatro poderes: Legislativo, Executivo, Judiciário e Moderador – exercido exclusivamente por D. Pedro I, além do Executivo que ele também desempenhava junto aos seus ministros.

Um dos confrontos que o Imperador teve que enfrentar foi a Confederação do Equador (1824), com o estopim pela nomeação de um presidente de província que não era do gosto da elite regional. Seus ideais eram:

“convocar uma nova assembleia constituinte para elaboração de uma nova constituição liberal, acabar com o tráfico de escravos, pôr fim à interferência portuguesa nos negócios públicos do Brasil, diminuir a influência do governo federal dos assuntos regionais, criar um Estado Confederado no Nordeste do Brasil” (SOARES, 2016, p.16)

Fortemente combatida pelas tropas imperiais, a revolta foi abafada, mas a imagem do Imperador ficou ainda mais estremecida. Ainda em 1824, a província da Cisplatina iniciou um movimento separatista republicano que buscava a sua anexação ao território das Províncias Unidas do Reino da Prata, hoje Argentina. Mais uma vez D. Pedro I abriu os cofres públicos para despender em uma batalha e, no fim das contas, não foi vitorioso, pois a Cisplatina, com o apoio da Inglaterra, se tornou o Uruguai.

Quando as insatisfações ficaram grandes demais, principalmente após a chamada Noite das Garrafadas – onde brasileiros atacaram com garrafas portuguesas que festejavam a volta do imperador à cidade do Rio de Janeiro -, D. Pedro I abdicou do trono e retornou a Portugal deixando seu filho como o herdeiro, tendo apenas 5 anos de idade.

“A princípio, o Imperador neutralizara a resistência portuguesa, no nordeste, à independência do Brasil; depois, desgastou-se com os partidos ao rejeitar a constituição votada, outorgando ao país uma outra, de sua autoria; enfrentou sucessivas revoltas; perdeu a Província Cisplatina, que se constituiu na República Oriental do Uruguai; por fim, abdica ao trono em favor do filho, retornando a Portugal, em 13 de abril de 1831. O príncipe e herdeiro do trono, D. Pedro de Alcântara, com 5 anos, foi levado ao palácio e aclamado, na sacada, novo imperador” (CHRISTO, 2009, p. 1151).

Com sua pouca idade, D. Pedro II não podia governar o país e nossa terra foi governada por regentes. Primeiro por um trio provisório, depois por um permanente e por fim, em 1835, a Regência Una, assumida pelo padre Diogo Antônio Feijó e sucedida posteriormente pelo Marquês de Olinda, até a emancipação de D. Pedro II.

A regência foi um período de diversas revoltas como as conhecidas Cabanagem – Grão Pará; Sabinada – Bahia; e Farroupilha – Rio Grande do Sul. Mais



uma vez os cofres públicos tiveram que ser abertos para o despendimento em conflitos. Os motivos eram múltiplos, tendo a Sabinada, por exemplo, como uma de suas reivindicações a separação da Bahia do restante do país até que D. Pedro II alcançasse a maioridade e passasse a governar o Brasil.

“No plano revolucionário apresentado pelos rebeldes no dia 7 de novembro, constava a seguinte determinação: ‘A província da Bahia fica inteira e perfeitamente desligada do governo denominado central do Rio de Janeiro’. Quatro dias depois, dia 11, essa determinação sofreu reparo que propunha a necessidade de ‘considerar-se a Independência somente até a maioridade do Imperador o Sr. D. Pedro 2º’. (SILVA, 2008, p. 320).

Já a Farroupilha buscava além da independência, a instauração de um regime republicano. Ela foi a mais longa, durou até depois do fim do período regencial, tendo seu início em 1835 e seu fim dez anos depois. Os longos debates e confrontos no país sobre a centralização ou descentralização do poder levaram os políticos a solucionarem a questão antecipando a maioridade do menino, aos 14 anos, agora imperador. Nem isso foi capaz de acabar com as insurreições regionais de vez, tendo o menino-imperador que encarar a Praieira, de Pernambuco, em 1848 com fim no ano seguinte. Esta rebelião buscava a autonomia provincial, como foi comum entre outras, e até mesmo a independência do território. Liderada pelos políticos liberais que procuraram apoio na massa – sem contar, entretanto, com os escravizados, apenas com os homens livres que não eram proprietários. D. Pedro II conseguiu ganhar dos rebeldes em 1849 e assim alcançou de vez o fim das insurreições (CARVALHO, 2008).

A Farroupilha foi tema de um quadro de Antônio Parreiras que vemos a seguir.



Antônio Parreiras - Estudo para a tela histórica "Proclamação da República de Piratini", 1914. Óleo sobre tela, 24cm x 46cm, Museu Antônio Parreiras, Rio de Janeiro.



Antônio Parreiras - Proclamação da República de Piratini", 1914. Óleo sobre tela, 400 cm x 600 cm, Batalhão da Polícia Montada do Rio Grande do Sul, Rio Grande do Sul.

A primeira imagem o estudo para um quadro finalizado que vemos na segunda imagem. De acordo com Stumpf, essa tela passou por “um restauro infeliz realizado na década de 1980 que lhe tirou grande parte do valor artístico, descaracterizando a obra do autor” (STUMPF, 2012, p.530). A obra foi encomendada pelo Estado do Rio Grande do Sul em 1914 em homenagem ao momento da Proclamação da República de Piratini, a então independência do Estado do restante do país, que depois foi reintegrado quando a revolta foi abafada. Era uma das maneiras, também, da república se mostrar forte valorizando suas histórias contra a monarquia.

Quanto à coroação do menino rei, dois quadros foram pintados. Um do francês François-René Moreaux e outro do brasileiro Manuel de Araújo Porto-Alegre. Segundo Christo:

Apesar de muito próximo ao grupo de maior influência sobre D. Pedro II, Porto Alegre teve a tela preterida em relação ao quadro de François-René Moreau, apresentado na Exposição Geral de 1842 e adquirido pelo imperador, que o colocara na sala do trono, condecorando o artista com o Hábito da Ordem de Cristo. Provavelmente, tal fato levou Porto Alegre a abandonar a obra, que restou inacabada (CHRISTO, 2009, p.1153)

São duas obras bem diferentes. A do francês mostra o momento em que o menino é coroado por um representante religioso, enquanto na do brasileiro vemos D. Pedro II mais velho, já coroado, diante da corte e do povo.



François-René Moreaux – Coroação de D. Pedro II, 1841. Óleo sobre tela, 238cm x 310cm, Museu Imperial, Rio de Janeiro.





Manuel Araújo Porto-Alegre – Coroação de D. Pedro II, 1841. Óleo sobre tela, 80cm x 110cm, Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro.

Duas outras situações marcaram o tempo de reinado de D. Pedro II: a questão cafeeira e a do escravismo. O café foi um produto que se valorizou muito e ultrapassou as vendas do açúcar, fazendo a classe dos barões do café superarem a dos senhores de engenho. O café surgiu como um novo hábito de consumo europeu, porém logo foi ampliada a oferta do produto em várias partes do mundo, fazendo o preço cair, mas em compensação passou a ser cada vez mais consumido. No Brasil, a produção ficou, inicialmente, concentrada no Vale da Paraíba, região que abrangia uma parte do Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais, depois se deslocou para o Oeste Paulista, pois o plantio do café exigia muito da terra, fazendo que os fazendeiros fossem buscar novas terras para a plantação.

No caso do Brasil, a consolidação da nacionalidade se identificou com o esforço centralizador do Império, empreendido pelas oligarquias rurais, e que remonta ao afastamento de Feijó (1837). O grande alicerce da centralização foi o sucesso da lavoura cafeeira, a princípio no Vale do Paraíba, depois no Oeste paulista;

o café veio a ser a mola mestra da nossa segunda sociedade senhorial, e suas folhas figuram, significativamente, nas armas do Império” (MERQUIOR, 2016, p.112-113).

O Brasil ainda usava a mão de obra escrava e foi o último país americano a abolir seu uso. Porém, algumas leis anteriores à Lei Áurea (1888) impactaram o escravismo, sendo a primeira a Lei Eusébio de Queiroz que, em 1850, aboliu o tráfico de escravizados para o país. Desta forma apenas os escravizados que aqui estivessem poderiam continuar sendo usados. Os senhores de engenho passaram a vender seus escravizados para os cafeeiros a preços exorbitantes, que compravam por falta de opção. Esses barões passaram então a pressionar D. Pedro II para estabelecer uma política de imigração eficaz que desse conta da falta de mão de obra.

Em 1871 foi aprovada a Lei do Ventre Livre que decretava livres todos os filhos de escravizadas nascidos a partir daquele ano. Depois foi a Lei dos Sexagenários, em 1885, tornando livres todos os escravizados a partir dos 60 anos. Até que, enfim, foi promulgada a Lei Áurea em 1888. Mas esse processo ocorreu devido ao declínio que o escravismo vinha sofrendo. Ele não era mais rentável, o país sofria pressão constante da Inglaterra para o abolicionismo e os fazendeiros buscavam uma mão de obra alternativa. Os barões do café do Vale do Paraíba foram os únicos que resistiram até o fim a favor da escravidão e quando ela acabou, o Império perdeu seu apoio.



Pedro Américo: *A libertação dos escravos*, 1889. Óleo sobre tela, 140,5 x 200 cm. Acervo do Palácio dos Bandeirantes, São Paulo.

Na tela de Pedro Américo vemos a alegoria da Liberdade soltando os grilhões dos escravizados, um homem uma mulher e uma criança. Do lado oposto da arena encontra-se um homem preto deitado com asas negras que representa o fim da escravidão, a sua morte. No canto esquerdo superior a alegoria da Vitória, carregada pelas alegorias da Música e do Amor; no direito, vemos uma cruz carregada por anjos. No centro da imagem, sentada em um trono, uma mulher de verde, amarelo e branco pode ser interpretada como a princesa Isabel.

Mas há um incômodo nesta tela. O jogo de luzes entre o branco e o preto, o branco representando sempre todas as alegorias, a cruz e até mesmo a iluminação da tocha da Vitória. É a cor de quase todos os corpos. Aos escravizados restam o plano mais baixo da imagem, sua liberdade concedida com eles aos pés da Liberdade e um homem preto demônio morto como representação do fim da escravização. Os brancos só aparecem como os que lhes concedem o fim das mazelas, e não como aqueles que os colocaram nesta situação. As posições hierárquicas são mantidas.

“O Império nasceu e, principalmente, se consolidou com o recrudescimento da escravidão negra na primeira metade do século



XIX. Sua crise, nos anos de 1870 e 1880, só pode ser entendida a partir da crise dessa escravidão e da relação entre o Estado imperial e sua manutenção” (SALLES, 2014, sem página)

Outra questão relevante na segunda metade do século foi a Guerra do Paraguai, que durou de 1864 até 1870. Ela foi um confronto entre Brasil, Argentina e Uruguai contra o Paraguai. O Brasil mandou para a guerra inúmeros libertos e os senhores mandaram seus escravizados em seu lugar e de seus familiares. Com a promessa de terras, emprego ou pensões, ir para a guerra se tornou uma forma de mudar de vida para todos esses voluntários, que eram cerca de 150 a 200 mil homens, mas ao fim nada foi pago e a credibilidade do Império foi questionada. Além disto, “O Brasil, entre 1824 e 1865, tinha acumulado empréstimos num montante de 18.138.120 libras esterlinas; desse total apenas o de 1865 foi de um terço, ou seja, de 6.363.613” (AMAYO, 1995, sem página). O Império criou ainda mais dívidas para seu governo, o fragilizando mais.



Aspecto da guerra do Paraguai – Victor Meirelles, 1868. Aquarela sobre papel, 21 cm x 28 cm. Pinacoteca de São Paulo, São Paulo.

O Segundo Reinado durou 49 anos, até que foi impossível controlar os movimentos pró república: *A proclamação da República fora um golpe militar rápido, sem resistência e derramamento de sangue, sem muita articulação, desvinculado do movimento republicano civil.* (CHRISTO, 2009, p. 1160). Até então a trajetória do nosso país foi marcada uma sucessão de “acordos”, sem revoluções e tomadas de poder sempre atreladas ao poder vigente. Não houve trocas no poder que significassem a derrota de nossa elite. A República foi instaurada quando o grupo militar, liderado por Deodoro da Fonseca, marchou em direção ao Ministério da Guerra e decretou o fim da Monarquia. D. Pedro II e sua família partem então em exílio para Paris.

Podemos observar que todas estas questões que perpassam nossa construção como nação – da colônia à independência, do primeiro ao segundo reinado – tiveram como uma das ideias centrais o desejo de manter unido o território conquistado. Para isso não só houve o enfrentamento de movimentos separatistas, como foi desenvolvido um esforço de construção de uma narrativa nacional de unificação que teve como elementos basilares o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e a Academia Imperial de Belas Artes. Era preciso dar ao Brasil o Brasil.

Assim, em nosso trabalho, é nesse período de 49 anos (de 1841 a 1889) que iremos buscar compreender melhor a formação do Estado Nação, da repercussão do romantismo em nossas terras e o papel da AIBA e do IHGB. Para isso precisamos voltar um pouco para o período de suas fundações, para compreender o papel que essas instituições irão assumir na formação e construção do discurso de nossa identidade.

## 1.2 Academia





Academia Imperial de Belas Artes

A Academia passou a funcionar de fato em 1826, dez anos após a chegada da Missão Artística Francesa nas terras brasileiras. Os expoentes do grupo eram os artistas franceses Joachim Lebreton, Jean Baptiste Debret e Nicolas-Antoine Taunay. Estes tinham como objetivo a formação de uma academia de artes, mas encontraram muita resistência por parte dos artistas brasileiros e portugueses presentes. Foi apenas no governo de D. Pedro I é que Debret, o único restante do trio, pode ver a AIBA inaugurar. Christo evidencia que mesmo assim os conflitos continuaram:

“Mesmo após a fundação, a rivalidade entre artistas franceses e portugueses impedia o funcionamento pleno da academia; somente resolvido sob a gestão de Félix-Émile Taunay. Filho de Nicolas-Antoine Taunay, com quem viera para o Brasil, Félix administrou a academia entre 1834 e 1851, implantando um ensino próximo, no que era possível, ao modelo da École des Beux-Arts de Paris, instituindo, em 1845, o prêmio viagem” (CHRISTO, 2009, p.1153).

Os franceses se alinhavam ao neoclassicismo, enquanto os portugueses e brasileiros ainda eram muito atrelados ao barroco e suas pinturas religiosas. Isso devido a dois fatores: a falta de um mercado de arte que mobilizasse os artistas às experimentações e o fato de os portugueses aqui terem imposto seu próprio estilo de arte, diferente do que aconteceu entre as colônias espanholas que se aproveitaram

dos estilos já encontrados nas regiões. Foram fortes no Brasil os estilos como o pombalino – ligado ao Marquês de Pombal a quem coube a reconstrução de Lisboa em 1755 -, o rococó e o barroco joanino – nome derivado de D. João V. Nomes de expressão deste período foram Aleijadinho e Mestre Valentim. Portanto era difícil implantar uma corrente neoclássica que era tão contrária à dramaticidade e grandiosidade do barroco ou aos delicados ornamentos do rococó nacional.

Não há consenso sobre a vinda da Missão Francesa, se fora uma oferta dos próprios artistas ou um pedido de D. João VI, mas a verdade é que aqui estes artistas pretendiam conceber uma Academia e as disputas passaram a ocorrer dentro dela. Grandjean de Montigny ficou o responsável pelo projeto do edifício, mas com a morte do Conde da Barca em 1817, o maior incentivador da missão, a construção passa a ser lenta e apenas em 1824, por ordem do D. Pedro I, é que deve ser concluída em curto prazo. Mas a conclusão do projeto foi passada à responsabilidade do português Pedro Alexandre Cavroé. Depois para substituir Le Breton, após sua morte, o cargo de diretor é dado ao português Henrique José da Silva (LIMA, 1994), deixando ainda mais exposta a rivalidade entre portugueses e brasileiros contra os franceses.

Essas questões são superadas após a nomeação de Félix-Émile Taunay – filho de Nicolas Antoine Taunay -, em 1834, para diretor da Academia. Em sua gestão são enfim organizadas as Exposições Gerais, em 1840, e instituídos os prêmios de viagem ao exterior, a partir de 1845. Mas será durante a gestão de Manoel Araújo Porto-Alegre, com início em 1854, que enfim teremos um brasileiro dirigindo a instituição. Durante sua administração fez mudanças importantes como a Reforma Pedreira. Manoel também participou do IHGB, *“foi um dos primeiros membros do Instituto Histórico, assumiu a função de orador da instituição por quase 14 anos, até tornar-se secretário e vice-presidente da casa”* (CASTRO, 2005, p.337).

### 1.3 IHGB



Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional

O IHGB foi fundado em 1838 como resposta à *“aspiração de uma entidade que refletisse a nação brasileira que, não muito antes, conquistara a sua Independência”* (IHGB, s.d.). A criação do instituto foi uma iniciativa da Sociedade Auxiliadora da Indústria Nacional (SAIN) – órgão fundado em 1827 que tinha por função examinar a situação da economia do país e emitir pareceres que eram encaminhados ao Ministério do Império. Foi de dentro da SAIN que o militar Raimundo José da Cunha Matos e o historiador Januário da Cunha Barbosa apresentaram o projeto de fundação do IHGB. O Instituto foi aprovado e fundado no mesmo ano em que foi proposto como um órgão à parte do SAIN.

Januário da Cunha Barbosa, então primeiro secretário do IHGB, fala em seu primeiro discurso, no mesmo ano de 1838, sobre as *“duas diretrizes centrais para o desenvolvimento dos trabalhos: a coleta e publicação de documentos relevantes para a história do Brasil e o incentivo, ao ensino público, de estudos de natureza histórica”* (GUIMARÃES, 1988, p.8). A princípio não fica claro em seus primeiros estatutos, mas a ideia escrever a história do país sempre esteve presente, pois *“O instituto seria, nas palavras de Januário da Cunha Barbosa, a luz a retirar a história brasileira de seu escuro caos”* (GUIMARÃES, 1988, p.13).

Desde o início o instituto se pôs em posição de protegido pelo Imperador e essa proteção será expressa através do orçamento que o IHGB ganha - que cinco anos, o auxílio do imperador soma 75% do orçamento do Instituto. Com o novo estatuto de

1851, ele sai oficialmente da proteção da SAIN e define o imperador como seu novo protetor.

Não havia tempo a se perder, a independência já ocorrera e agora era a hora de construir a história do país, da Nação, que não fosse apenas oral, mas documentada e com ideais claros herdados da historiografia portuguesa. Herdamos a língua e até mesmo a forma de governo portuguesa, nossa historiografia era pensada com a mentalidade da elite branca. Como bem observa Richard Santiago Costa:

“É a história que legitima a tradição das histórias orais, e por que não, a história mítica de um povo. Somente o rigor da pesquisa documental, da arqueologia da trajetória de um país, eternizada via história, poderia auxiliar a tecitura do nacionalismo e o sentimento de pertencimento a um país. Temos, então, a ascensão de uma historiografia que tinha como seu horizonte a nação” (COSTA, 2013, p.33)

Depois Costa prossegue:

“A ideia de que somos os ‘portadores da civilização’ no Novo Mundo implicava em um não rompimento oficial com a antiga metrópole e sua história: reconhecia-se que Portugal havia nos dado os instrumentos para o progresso e a civilidade e caberia a nós dar continuidade a tal processo. Seríamos, portanto, frutos do engenho e da sapiência branca europeia nas Américas personificada pelos portugueses. Portuguesa também será a tradição historiográfica de nossa história, conservadora e católica” (COSTA, 2013, p.34)

O Instituto usou muito os episódios da Invasão Holandesa e da Guerra do Paraguai, por exemplo, para criar a imagem de união entre os três povos contra um inimigo externo (CHRISTO, 2009). Para a criação do “eu” é preciso existir o Outro que nos justifique, então estes conflitos eram ideais para a construção da nossa Nação, da união dos diferentes por um propósito: o Brasil. Se no exterior esse papel seria assumido pelas repúblicas vizinhas, dentro do próprio país o Outro serão os indígenas e negros.



Victor Meirelles - Batalha dos Guararapes, 1875. Óleo sobre tela, 500cm x 925cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

A *Batalha dos Guararapes* pintada por Victor Meirelles trata da primeira luta travada contra a ocupação holandesa, mostrando a união das três raças do Brasil contra o holandês invasor. Foi muito criticada por ser “estática” em comparação com a obra de Pedro Américo, que se segue, da *Batalha do Avaí*, um episódio da guerra do Paraguai. A de Meirelles não mostraria o horror da batalha enquanto a de Américo seria mais dinâmica e mais “furiosa” neste sentido.





Pedro Américo - A batalha do avai, 1872. Óleo sobre tela, 600cm x 1100cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Assim observamos que a relação entre Império, IHGB e AIBA será muito próxima, Christo afirma:

“A estabilidade política permite debates em torno da constituição de uma memória nacional, unindo Estado e instituições, principalmente o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro (IHGB) (...) e a Academia Imperial das Belas Artes. Uma visão apressada desse processo determinaria a priori os papéis de cada um: **o imperador mandou, o Instituto escreveu, a Academia ilustrou**” (CHRISTO, 2009, p.1153, grifo nosso)

Mas outra característica do IHGB foi a utilização da produção literária dos escritores românticos do período como pensadores “*cujas funções principais estavam intimamente ligadas à fixação de nosso território e à escrita e discussão de nossa história*” (COSTA, 2013, p. 33). De modo semelhante, as pinturas da AIBA vão buscar inspirações na literatura. É interessante notar o romantismo que estava em voga em todas estas relações. Ele será o fio condutor do projeto discursivo nacional.

## **Segundo capítulo: A temática indianista e a identidade nacional.**

O romantismo foi um movimento complexo que se iniciou na Europa e há inúmeras formas de analisá-lo, mas independente disso algumas características gerais são percebidas: a vontade de união do homem com a natureza, a valorização de outras características para além do belo, valorização da individualidade, sentimentalismo, criação de mitos, nacionalismo etc. Na Europa há a ascensão da burguesia após a Revolução Francesa e um desajuste em relação às rápidas mudanças ocorridas nas cidades decorrentes da Revolução Industrial. Aqui não sentimos da mesma forma, apesar do Rio de Janeiro passar por bruscas mudanças após a chegada da família real. Algumas características serão valorizadas justamente motivadas por esse momento em que o Brasil se encontrava, momento de formação do país e da sua identidade, como o nacionalismo e o enaltecimento das características particulares do local.

“O romantismo dialoga, com o passado, no sentido de criar continuidade ou ruptura. No caso brasileiro temos a clara visão de uma continuidade de interesses econômicos com consequências sociais. (...) No que diz respeito à intelectualidade brasileira, inexistem antagonismos, uma vez que esta fica distante da preocupação com custos sociais, de certa forma dando apoio à continuidade de uma política econômica que privilegiava determinados segmentos de classe, mesmo quando reivindicava-se renovadora ao repudiar o uso da força escrava” (NASCIMENTO, 1991, p.24)

Um marco inicial do movimento romântico no Brasil foi a fundação da *Nitheroy*, *Revista Brasiliense: Sciencias, Lettras, e Artes*, fundada por Gonçalves de Magalhães, Francisco de Sales Torre Homem e Manuel de Araújo Porto-Alegre, numa ocasião em que estavam em Paris. Com o lema “*Tudo pelo Brasil, e para o Brasil*”, a revista unia o romantismo ao positivismo, característica do nosso romantismo.

Em seu primeiro número, passa por temas da astronomia até a escravidão e dívida pública. Mas o destaque notório foi dado à literatura, em artigo escrito por Gonçalves de Magalhães onde são exaltados Basílio da Gama e Santa Rita Durão em oposição aos clássicos latinos e gregos, não por diminuição destes, mas por exaltação daqueles.

# NITHEROY.

## REVISTA BRASILIENSE



SCIENCIAS, LETTRAS, E ARTES.

Tudo pelo Brasil, e para o Brasil.

Como Primeiro.

Nº. 1º.



Paris.

DAUVIN ET FONTAINE, LIBRAIRES,  
PASSAGE DES PANORAMAS, Nº 35.

1836.

Revista Nitheroy – 1835

Apesar de só ter tido dois números, a publicação foi marcante para o semear das ideias românticas no país.

A Litteratura de um povo é o desenvolvimento do que elle tem de mais sublime nas idéias, de mais philosophico no pensamento, de



mais heróico na moral, e de mais bello na Natureza, é o quadro animado de suas virtudes, e de suas paixões, o despertador de sua gloria, e o reflexo progressivo de sua intelligencia. E quando esse povo, ou essa geração desaparece da superfície da Terra com todas as suas instituicoens, suas crenças, e costumes, a Littérature só escapa aos rigores do tempo, para annunciar ás geraçoens futuras qual fora o character do povo, do qual é ella o único representante na posteridade (MAGALHÃES, 1836, p. 130)

O romantismo serviu ao Brasil de maneira a não criar nenhuma ruptura para que a elite escravista se mantivesse no poder. O projeto imperial era de tentar emular um estado nacional europeu sem, no entanto, abrir mão do projeto social colonial. Ao mesmo tempo que o romantismo era criado entre nós, seus símbolos e mitos também e para isso o IHGB e a AIBA irão recorrer à figura do indígena.

“Presos ainda à concepção herdada do iluminismo, de tratar a história como linear e marcado pela noção de progresso, nossos historiadores do IHGB empenhavam-se na tarefa de explicitar para o caso brasileiro essa linha evolutiva, pressupondo certamente o momento que definiam como coroamento do processo. Neste sentido, lançar mão dos conhecimentos arqueológicos, linguísticos e etnográficos seria a forma de se ter acesso a uma cultura estranha – a dos indígenas existentes no território -, cuja inferioridade em relação à “civilização branca” poderia ser, através de uma argumentação científica, como pretendiam, explicitada. Por outro lado, este mesmo instrumental capacitaria o investigador da história brasileira a recuperar a cadeira civilizadora, demonstrando a inevitabilidade da presença branca como forma de assegurar a plena civilização.

Será, portanto, em torno da temática indígena que, no interior do IHGB, e também fora dele, travar-se-á um acirrado debate em que literatura, de um lado, e história, de outro, argumentarão sobre a viabilidade da nacionalidade brasileira estar representada pelo indígena.” (GUIMARÃES, 1988, p.11)

Nós somos um país que primeiro foi colônia, nossa identidade começar a partir de uma invasão. A ideia de colônia já é a ideia de uma desigualdade, portanto para nos sentirmos mais elevados e civilizados como deveríamos ser, a partir do molde europeu, começa um trabalho de valorização da imagem indígena como o mito fundador brasileiro. Mas esse indígena é sempre tratado de maneira afastada da nossa “civilização”. Somos nós enxergando-os.

“Quando eles [*pensadores*] se perguntavam como, nesse caso, se pode começar a compreender a realidade, em algum sentido da palavra ‘compreender’, como se pode obter algum *insight* dela sem distinguir positivamente a si mesmo como sujeito, de um lado, e a realidade como objeto, de outro, sem mata-la nesse processo, a resposta que procuravam dar, pelo menos alguns deles, era que a única maneira de fazer isso era por meio dos mitos, por meio desses símbolos (...), pois os mitos encarnariam dentro de si algo inarticulável (...) em imagens que, por si mesmas, nos levam a outras imagens e que apontam, elas próprias, para alguma direção infinita” (BERLIN, 2015, p. 183).

Havia a necessidade de um símbolo que fosse mais brasileiro, que remontasse a antes da Europa e de nossa ex-metrópole, algo que firmasse uma diferenciação nossa. Mas este mito não podia ser fiel a uma imagem verdadeira, precisava ser criado por alguém de fora, porque nunca se quis mostrar o índio como ele é, mas como uma figura dócil e de diferenciação da nossa pátria. Essa diferença não podia ser muito expressiva, pois, afinal, ainda éramos um povo branco, racional e evoluído como nossos antigos donos portugueses.

Se na colônia existia uma necessidade de supressão da cultura indígena através de suas mortes e trabalhos forçados, na modernidade iremos tratá-los como objetos à parte e fundadores da nossa terra, mas nunca como nós. Nós somos os brancos, até mesmo quando são os negros e mestiços que se encontram atrás da tela segurando o pincel.

Como no Brasil não houve o extermínio total indígena, a forma de lidar com sua cultura foi tentando apagar a ideia de índio, isso é feito através da tentativa de inocentá-los. Os indígenas nunca serão retratados como agentes ativos da própria história, mas sim como objeto passivo da história brasileira. Sofrerão infortúnios.

Mas se na literatura veremos a imagem indígena surgir de maneira “orgânica”, nas artes plásticas ela se dá por conta da influência literária. Todos os quadros aqui analisados partem de uma referência literária anterior. Outro traço em comum nas obras escolhidas é que elas são representadas por mulheres indígenas que sofrem, de um jeito ou de outro, por um amor.

Literatura e artes plásticas foram instrumentos importantes no projeto romântico na construção da nossa identidade. Através do indianismo nosso passado foi criado de maneira mítica, para além de uma história portuguesa sem romper com ela. Era necessário compor uma identidade que marcasse diferença e correspondesse aos novos interesses, mas sem romper com a nossa continuidade histórica.

Em 1784, fora publicado em Lisboa o poema épico *Caramuru* do frei José de Santa Rita Durão. O poema é sobre o português Diogo Álvares que sofreu um naufrágio na costa da Bahia e foi resgatado por uma tribo indígena, passando a conviver com ela. Para Diogo teriam sido entregues algumas mulheres em casamento, das quais ele aceita todas para garantir amizade com os caciques. Mas ao voltar a Europa, só levou consigo a indígena Paraguaçu. As outras teriam corrido para o mar atrás do barco na tentativa de irem embora junto. Nenhuma se atreveu a nadar até o barco exceto Moema, que prefere o afogamento enquanto se segura à nau do que voltar para sua terra sem seu amor.

“Copiosa multidão da nau francesa  
Corre a ver o espetáculo assombrada;  
E, ignorando a ocasião de estranha empresa,  
Pasma da turba feminil que nada.  
Uma, que às mais precede em gentileza,  
Não vinha menos bela do que irada:  
Era Moema, que de inveja geme,  
E já vizinha à nau se apegava ao leme.  
‘Bárbaro (a bela diz), tigre e não homem...  
Porém o tigre, por cruel que breme,  
Acha forças amor que enfim o domem;  
Só a ti não domou, por mais que eu te ame.  
(...)  
Bárbaro, se esta fé teu peito irrita,  
(Disse, vendo-o fugir), ah! não te escondas  
Dispara sobre mim teu cruel raio...’  
E indo a dizer o mais, cai num desmaio.  
Perde o lume dos olhões, pasma e treme,

Pálida a cor, o aspecto moribundo,  
Com mão já sem vigor, soltando o leme,  
Entre as salsas escumas desce ao fundo.  
Mas na onda do mar, que irado freme,  
Tornando a aparecer desde o profundo:  
'Ah! Diogo cruel!', disse com mágoa,  
E, sem mais vista ser, sorveu-se n'água." (DURÃO, s.d, p. 117-118)

Durante o tempo em que se segura, Moema brada contra o amado lhe chamando de bárbaro. Todos no barco se assustam com o acontecimento, mas ninguém tenta salvá-la. Quanto às outras indígenas: "*Choram da Bahia as ninfas belas*" (DURÃO, s.d., p. 118). O corpo de Moema nunca mais é encontrado, se juntando ao mar. Apesar de não constar no poema esta cena, Victor Meirelles escolhe o momento que as ondas trazem de volta o corpo da amante incorrespondida para a terra.



Victor Meirelles – Moema, 1866. Óleo sobre tela, 129 cm x 190 cm. Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo.

Ao fundo, em meio à vegetação, vemos as outras ninfas dando adeus à embarcação, em vez de chorando por Moema como relatado no poema. Aqui, o corpo morto é o principal foco de atenção da obra, em primeiro plano. Com os cabelos espalhados pela areia, metade do corpo na areia e outra metade sobre uma pedra, Moema só está coberta por uma cinta de penas na região pubiana. E apesar da nudez, de seus peitos bem delineados, Moema é coberta por um ar de castidade.

“Meirelles integrou seu quadro à tradição pictórica de nus estendidos sobre paisagens naturais, prolongadas ao horizonte; nus míticos e idealizados, dormindo ou sem vida, inconscientes de sua exposição e, assim, viáveis a olhos moralistas. Acrescente-se que a nudez de Moema, sendo ela uma indígena, era condição natural, inocente e plausível, o que autorizou ainda mais a sua transposição à tela” (MIYOSHI, 2008, p. 773).

Paraguaçu, por quem Diogo se apaixona, é uma jovem diferente das outras indígenas, tem a pele alva e se cobriu ao encontrar o estrangeiro. Moema, ao contrário, apesar de bela, tinha os traços indígenas. Paraguaçu, pudica, diferente das demais e parecida com a mulher europeia; Moema, idêntica as outras exceto por ser mais belas que a média, é exótica. Além do mais, a última tem seu amor impossível. Os elementos perfeitos para ser escolhida para o romantismo indianista, para a obra de Meirelles.

Uma característica dita por Durão em relação a tribo indígena seria de eles achatarem os narizes e Paraguaçu seria a única que não tinha essa deformação corporal. Na pintura de Meirelles vemos que Moema também não a tem, é mais importante a idealização desta figura do que um relato fidedigno.

Fátima Nascimento trará duas passagens interessantes em sua dissertação de mestrado *A Imagem do Índio da Segunda Metade do Séc. XIX* que falam sobre a morte no ideal romântico, primeiro que a morte é “*desconhecida, mas ao mesmo tempo harmônica e estável, solucionadora de conflitos*” (NASCIMENTO, 1991, p.19) – foi a única solução possível para o triângulo amoroso, ainda que Moema fosse o elo mais fraco e, portanto, o único que precisasse de uma solução, tendo em vista que os outros dois, Paraguaçu e Diogo, se dirigiam à Europa e depois retornariam às terras brasileiras. E depois acrescenta que “*Através do indígena (descrito pelos cronistas como sem medo da morte), os românticos podem soltar sua imaginação, tomando*

*para seus personagens esta característica como primordial*" (NASCIMENTO, 1991, p.19). Podemos interpretar que o indígena assume esse lugar da morte, porque ele é, também, exótico e desconhecido. Moema se apresenta bela e sedutora, mas não demais, na medida certa do quanto a morte pode seduzir alguém e sem apresentar qualquer perigo.

"Moema é o símbolo da civilização indígena anterior à chegada do europeu e do seu destino sem esperança. No entanto, Moema representa também um estado da civilização em contato direto com a natureza e com os próprios sentimentos, que a civilização branca não pode senão destruir. Por isso essa Vênus americana não é a imagem harmoniosa da reconciliação entre a natureza e o elemento humano, mas o símbolo da destruição daquele estado de liberdade na natureza que foi a condição originária dos antigos povos indígenas" (MIGLIACCIO, 2009, p. 67)

Moema não é de forma alguma a dissolução de um conflito de maneira harmoniosa. Se no poema o desaparecimento de seu corpo encerra a questão, na tela de Meirelles temos um corpo morto que se encontra eternamente vivo com a impossibilidade do amor entre as duas etnias, branca e indígena. Não há conciliação entre os dois mundos e Moema é sua prova viva, ou morta, disto.

Outro quadro que mostrará a morte, mas por outro motivo de amor impossível, é *Lindóia* (1882), de José Maria Medeiros. A tela é inspirada no poema de Basílio da Gama, *O Uruguai* (1769), que conta as batalhas travadas entre os indígenas e jesuítas contra os portugueses e espanhóis por conta de territórios. Na trama, os jesuítas são retratados como os vilões e os indígenas sofrem por estarem ao seu lado. A parte que será retratada no quadro tem relação com o momento que o padre Balda arma o rapto e a morte do cacique, Cacambo, para que então seu filho Baldeta possa se casar com a viúva Lindóia e assumir o poder da tribo. Lindóia é descrita como uma mulher linda e quando seu amor, Cacambo, não volta e ela se vê prestes a casar com Baldeta, corre para procurar a feiticeira da tribo que lhe mostra a destruição de Lisboa, sua reconstrução por Marques de Pombal e vê a morte de seu amado vingada. Lindóia não entende nada, corre para a floresta e, lá, se suicida ao se deixar ser picada por uma cobra. Seu irmão, depois de hesitar três vezes, acerta uma flecha na cobra, mas já era tarde demais.



José Maria Medeiros – Lindóia, 1882. Óleo sobre tela, 54,5 cm x 81,5 cm, Instituto Ricardo Brennand, Recife.

Cansada de viver, tinha escolhido  
Para morrer a mísera Lindóia.  
Lá reclinada, como que dormia,  
Na branda relva e nas mimosas flores.  
Tinha a face na mão, e a mão no tronco  
De um fúnebre cipreste, que espalhava  
Melancólica sombra. Mais de perto  
Descobrem que se enrola no seu corpo  
Verde serpente, e lhe passeia, e cinge  
Pescoço e braços, e lhe lambe o seio.

(...)

Inda conversa o pálido semblante  
Um não sei quê de magoado e triste,  
Que os corações mais duros entenece  
Tanto era bela no seu rosto a morte! (GAMA, s.d. p. 27-28)

O pintor português recortou um momento presente no poema para pintar, diferente de Meirelles com *Moema*. Mas assim como Meirelles, escolheu uma personagem secundária para evocar o romantismo. Mais uma vez a cena de uma mulher que morre por amor. Aqui, Lindóia se apresenta no primeiro plano enroscada na cobra que foi sua arma para o suicídio. Mas apesar de seu destino horrível, a indígena apresenta o rosto belo até na morte. Nota-se que no poema é dito “*Tinha a face na mão, e a mão no tronco*”, Medeiros não a retrata com a face na mão pois assim esconderia seu rosto. Não há nenhuma agonia em sua fisionomia, o único resquício de angústia talvez se encontre na mão direita com os dedos dobrados sobre a terra. Seu irmão e o restante da tribo ainda correm em direção à moça, apenas para descobrir seu estado. A natureza é bem trabalhada, vemos uma cachoeira ao fundo e detalhes da vegetação no primeiro plano; a cobra aparenta ter acabado de se desenroscar da moça e se prepara para fugir, quando é acertada por uma flecha com detalhes em pena.

Um aspecto significativo da história é que, ao ter as visões dadas pela feiticeira, Lindóia resolve correr para a natureza, em vez de buscar sua tribo, como se voltasse para seu estado interior. O indígena no indianismo sempre será representado próximo ao estado natural do homem, de aproximação da natureza, negando até mesmo qualquer grau de sociedade, como a tribo. As heroínas morrem sós e em meio à natureza. Lindóia não pode se casar com o mestiço Baldeta e não pode continuar em meio às guerras entre indígenas e brancos, pois o amor da sua vida está morto, portanto ela abre mão da própria vida.

O sofrimento amoroso da heroína, causado, num primeiro momento, pelo afastamento do ser amado, e, depois, pela sua morte, tem também traços de antecipação romântica. Esses traços se estendem também à sua reação diante das situações, quando busca consolo na natureza, preferindo espaços condizentes com o seu estado de espírito ou de alguma forma relacionados com a sua história. (COSTA, 2008, p.154)

O que as duas obras literárias anteriores têm em comum é não fazerem parte da literatura já romântica indianista, enquanto os quadros são uma recuperação destas obras com o viés do romantismo.



*Marabá* e *Iracema*, ao contrário, são obras que já se apresentam como românticas desde sua inspiração literária. Façamos primeiro de *Marabá*. Escrita por Gonçalves Dias e publicada no livro *Últimos Cantos* (1851), o autor foi uma das figuras proeminentes do IHGB, decidindo o tipo de tratamento que seria dado aos indígenas dentro da instituição.

“havia divergência entre os membros do IHGB sobre os métodos que deveriam ser empregados para cooptar os índios e transformá-los em artífices do desenvolvimento da nação. Figuras como o marechal Raimundo José da Cunha Matos, Cônego Januário da Cunha Barbosa, Gonçalves Dias, Joaquim Norberto de Sousa e Domingos José Gonçalves de Magalhães, por exemplo, representavam a ala mais moderada e conciliadora de tal debate, ao passo que Francisco Adolfo de Varnhagen representaria a voz radical e anti-indigenista do instituto” (COSTA, 2013, p.36)

Considerado um dos fundadores do romance indianista, ao lado de José de Alencar, Gonçalves Dias teve sua vida misturada aos seus escritos por inúmeras vezes, devido a ser filho mestiço entre um português e uma mulher mestiça de negro com índio, portanto visto como um homem fruto da verdadeira miscigenação brasileira. Mas ao contrário do que vai acontecer com o filho de *Iracema*, Moacir, que veremos mais adiante, *Marabá* é um poema de dor sobre o local do miscigenado no país. O autor explica nas notas de seu livro de onde surgiu este nome:

“Encontrámos na « Chronica da Companhia » um trecho que explica a significação desta palavra, e a idéa desta breve composição. « Tinha certa velha enterrado vivo um menino, filho de sua nora, no mesmo ponto em que o parira, por ser filho a que chamão — marabá — que quer dizer de mistura (aborrecível entre esta gente), J VASCONCELLOS.—Ch. daComp., L. 3, n.º27” (DIAS, 1851, p.294).

O poema de Gonçalves Dias fala sobre uma mulher filha de branco com índio que não é desejada por nenhum homem da sua tribo, sofrendo por ter traços de beleza europeus, como os olhos azuis e cabelos loiros. Ao contrário de Moema que é preterida por uma mulher de beleza próxima da europeia, *Marabá* é indesejável por não ser indígena o suficiente, como veremos no poema:

“Eu vivo sosinha; ninguém me procura !  
 Acaso feitura  
 Não sou de Tupá!  
 Se algum d'entre os homens de mim não se esconde,  
 — Tu és, me responde,  
 — Tu és Marabá!  
 — Meus olhos são garços, são cor das saphiras,  
 — Tem luz das estrellas, tem meigo brilhar;  
 — Imitão as nuvens de um céu aniado,  
 — As cores imitão das vagas do mar !  
 Se algum dos guerreiros não foge a meus passos  
 « Teus olhos são garços,  
 « Responde anojado; mas és Marabá :  
 « Quero antes uns olhos bem pretos, luzentes,  
 « Uns olhos fulgentes  
 « Bem pretos, retinctos, não còr de anajá! »  
 —E' alvo meu rosto da alvura dos lyrios,  
 —Da còr das areias batidas do mar ;  
 —As aves mais brancas, as conchas mais puras  
 —Não tem mais alvura, não tem mais brilhar.  
 — Se ainda mo escuta meus agros delírios:  
 « E's alva de lyrios »  
 Sorrindo responde; mas és marabá:  
 « Quero antes um rosto de jambo corado,  
 « Um rosto crestado  
 « Do sol do deserto, não flor de cajá. »  
 —Meu collo de leve se encurva engraçado,  
 —Como hastea pendenle de cactos em flor;  
 —Mimosa, indolente, resvalo no prado,  
 — Como um soluçado suspiro de amor! —  
 « Eu amo a estatura flexível, ligeira,  
 « Como uma palmeira  
 « Então me respondem; tu és Marabá:

« Quero antes o collo da ema orgulhosa,  
 « Que pisa vaidosa,  
 « Que as floreas campina» governa, onde está. »  
 —Meus loiros cabellos em ondas se annelão,  
 —O oiro mais puro não tem seu fulgor;  
 —As brisas nos bosques de os ver se enamoram,  
 —De os ver tão formosos como um beija-flor! —  
 Mas elles respondem :  
 « Teus longos cabellos,  
 « São loiros, são bellos,  
 « Mas são annelados; tu és Marabá:  
 « Quero antes cabellos, bem lisos, corridos,  
 « Cabellos compridos,  
 « Não còr d'oiro fino, nem còr d'anajá. »  
 E as doces palavras que eu tinha cá dentro  
 A quem n'as direi?  
 O ramo d'acacia na fronte de um homem  
 Jamais cingirei:  
 Jamais um guerreiro da minha arasoia  
 Me desprenderá:  
 Eu vivo sosinha, chorando mesquinha,  
 Que sou Marabá!” (DIAS, 1851, p.36-38)

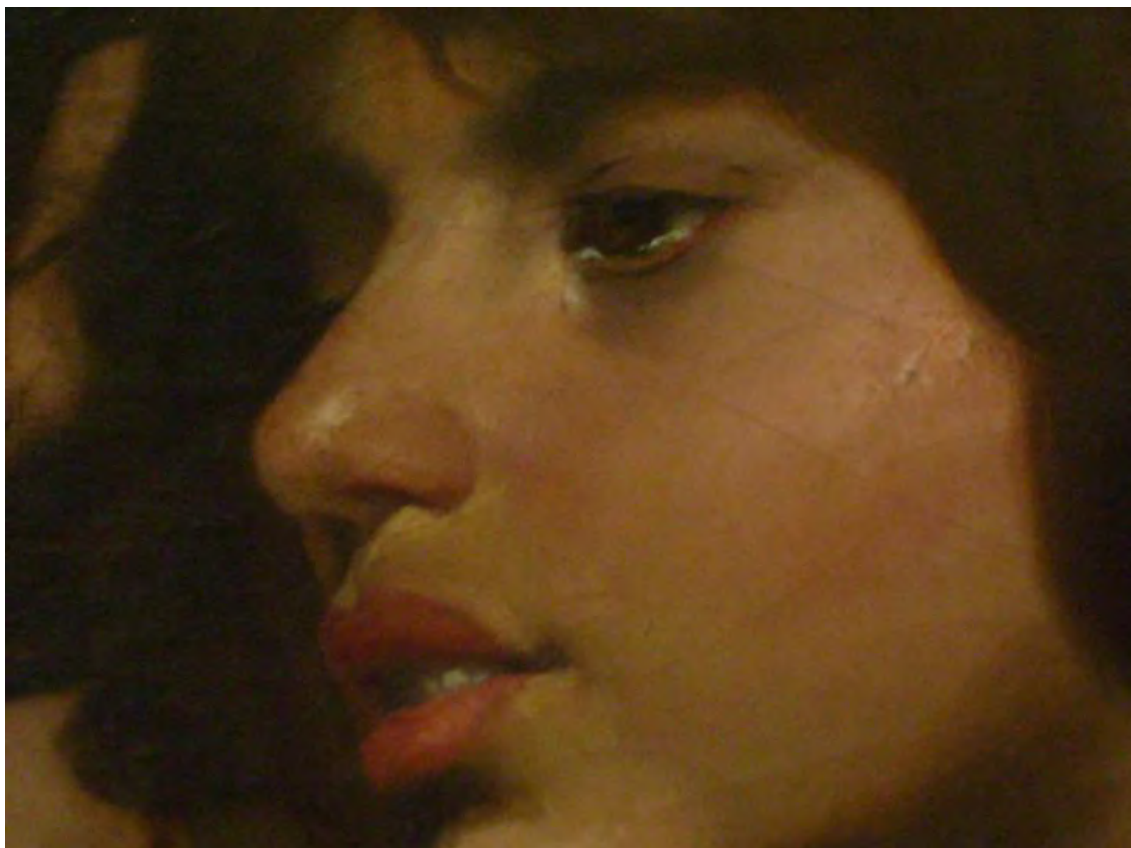
O poema por ser curto foi escolhido para ser reproduzido em sua íntegra. Marabá e Iracema serão as primeiras obras focadas na heroína romântica. Em Marabá veremos o sofrimento da mestiça que não pode ser aceita no meio indígena. Rodolfo Amoedo resolveu retratar então a moça como se segue.



Rodolfo Amoedo – Marabá, 1882. Óleo sobre tela, 120 cm x 170 cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

Primeiramente, o cenário em que se encontra é genérico, podendo ser qualquer ambiente e sem grandes detalhes. Escuro, vemos no fundo superior direito que o dia parece estar se encerrando ou nublando. Marabá está em primeiro plano, nua e recostada em uma pedra enquanto se verte em lágrimas. Está recebendo luminosidade em sua frente, deixando mais clara também a vegetação à sua frente, que continua sem nenhum grande detalhe. Parece se encontrar em uma clareira.

Sua pele tão delicada vai de encontro à dura pedra, mas qualquer desconforto que possa sentir fisicamente parece menor do que os que sofre psicologicamente. Com o olhar distante, a vegetação em seu entorno parece feita para trazê-la para nossa realidade de alguma maneira. Seu corpo está ali, mas sua mente está longe.



Rodolfo Amoedo. Marabá (detalhe), 1882. Óleo sobre tela, 120x170cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Foto: Richard Santiago Costa

A tela foi muito criticada por não seguir à risca a descrição dada pelo escritor. Amoedo pintou a mestiça com os olhos marrons e cabelos castanhos. É preciso entender que na tradição o principal fator numa obra era de narrar uma história.

“Toda a teoria do *Ut pictura poiesis*, originária da Retórica antiga, e retomada no Renascimento, sobretudo por Alberti, concedia à pintura o status de arte liberal, justamente pela sua função de ‘contar história’” (PEREIRA, 2010, p.90).

Portanto a escolha deliberada de mudar em partes o que era dito no poema não foi vista com bons olhos. No *Jornal do Commercio* a ironia: “*A Marabá de Amoedo é amorenada, de olhos e cabelos negros, parece que o pintor com dó da coitadinha*” (Crônica de Domingo do Jornal do Comércio, 4 de junho de 1882 APUD NASCIMENTO, 1991, p.28). Também seria criticado tanto pelos professores da Academia quanto por Oscar Guanabara, no *Jornal do Commercio*, pelo descompasso da parte superior da figura com a inferior (COSTA, 2013), como se as

pernas e quadris não se casassem com o tronco. Sua Marabá encontra-se em uma anatomia estranha.

Ao contrário das outras indígenas representadas por outros pintores, Amoedo fez Marabá com elevado nível de sensualidade, deixando tudo a mostra, tanto seus seios quanto suas nádegas, excetuando a área pélvica que se encontra escondida de maneira estratégica por suas pernas ao invés de conter qualquer tipo de vestuário como até então visto. Porém ainda mais desafiador seria o estudo para a obra final.



Rodolfo Amoedo – Estudo Marabá, 1882. Óleo sobre tela, 65,5cm x 88,4 cm. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Nesta tela, temos uma escuridão mais proeminente do que na versão final. Aqui se mantém a ideia do feixe de luminosidade vindo da direção superior esquerda enquanto o lado direito fica mais escuro; a vegetação também pouco é trabalhada, sendo aqui ainda mais genérica. A índia desta pintura, apesar do grau de sensualidade, não está parada refletindo e sofrendo, nem ao menos chorando, mas encarando quem a olhe. Seu olhar é firme e ativo, ela não é só um objeto de prazer



visual. É afirmação de Marabá sendo o que é e confrontando seu espectador. Por que a mudança tão drástica entre o estudo e a final? Seria realmente pelo incômodo que essa tela poderia gerar por ter uma personagem mais ativa?

“Não é preciso reafirmar que havia um apelo francamente erótico nas pinturas deste gênero [nu] uma vez que seu substrato primordial repousava sobre o corpo feminino despido, portanto entregue à toda sorte de projeções dos desejos masculinos que se concretizavam sem maiores culpas dado o caráter elevado que a arte emprestava ao nu” (COSTA, 2013, p. 127-128)

*Iracema – A Lenda do Ceará* é uma obra de José de Alencar datada de 1865, conta a história de amor entre uma índia e um branco. Martim, o branco que “*Tem nas faces o branco das areias que bordam o mar; nos olhos o azul triste das águas profundas*” (ALENCAR, 1878, p.17) se perdeu de seu grupo e encontrou Iracema, “*a virgem dos lábios de mel, que tinha os cabelos mais negros que a asa da graúna, e mais longos que seu talhe de palmeira*” (ALENCAR, 1878, p.16), que lhe atinge com uma flecha na face. Ao notar que ele não apresentava perigo, Iracema corre para socorrê-lo e o leva até sua tribo. No decorrer da trama, Martin se vê apaixonado por Iracema, que apesar de também amá-lo, não pode corresponder-lo, pois é uma guardiã do segredo de jurema, um alucinógeno usado pelo pajé da tribo – seu pai. Depois de um tempo, Iracema lhe dá um pouco desta mistura e Martin acredita ter alucinado com o momento que a possui, descobrindo no dia seguinte que tinha acontecido de verdade e que Iracema engravidou. Iracema, então, abandona sua tribo e eles vão morar na praia como marido e mulher. Mas Martin sente muita falta de sua vida na Europa e da mulher que lá o espera e Iracema pressente isso e como numa profecia diz: “*Quando teu filho deixar o seio de Iracema, ela morrerá, como o abati depois que deu seu fruto. Então o guerreiro branco não terá mais quem o prenda na terra estrangeira*” (ALENCAR, 1878, p.72). No fim da história, Iracema morre assim que entrega seu filho, Moacir – filho da dor, na mão de Martin e ele parte de volta para sua terra com o menino. Moacir seria o primeiro brasileiro, o primeiro miscigenado, filho da terra.

Iracema abre mão de toda sua vida para ficar ao lado de Martin e quando este apresenta saudades da sua terra e a vontade de voltar, Iracema não tem mais a própria vida, pois esta foi abandonada em detrimento do Amor – com letra maiúscula

– o Amor romântico que acompanha tantos sofrimentos. Enquanto Iracema morre, Martim pode voltar à sua terra com seu filho: os brancos não precisam abrir mão de nada para que o Brasil exista, enquanto os indígenas têm que se sacrificar por um projeto maior de nação. Suas características importantes seriam passadas adiante pela mestiçagem, mas o projeto de Nação só poderia ser o branco europeu.



José Maria Medeiros – Iracema, 1884. Óleo sobre tela, cm x cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

A cena que José Maria Medeiros escolheu retratar seria o momento que Martim parte para guerra e deixa Iracema para trás. Como aviso para que a moça não o seguisse deixa um recado “*quebrando um ramo do maracujá, a flor da lembrança, o entrelaçou na haste da seta, e partiu*” (ALENCAR, 1878, p.67). Na tela vemos Iracema na praia e seu olhar nos leva diretamente para a flecha. Aqui, a natureza é de extremo trabalho podendo ver todos os detalhes do primeiro plano junto à flecha e Iracema, além dos detalhes que podem ser vistos ao fundo, no céu e no mar de águas tranquilas.

Iracema está usando uma tanga de penas e um cordão, uma mão cobre um de seus seios, não deixando revelar mais do que o necessário. Uma nudez pura, mesmo

que ainda carregue um grau de sensualidade. À indígena triste pela ausência do ser amado só resta aguardar e verificar sempre se a flecha continua no mesmo local.

“O pintor, J. Medeiros, ao escolher este momento para ser retratado de certa forma escolhe reforçar o peso do tempo não só no romance, mas também como temática no romantismo. O tempo, este temível agente que faz com que tudo passe (como no fim do romance em questão), mas que traz consigo o poder de refúgio em uma lembrança do passado” (NASCIMENTO, 1991, p.22).

A figura humana do quadro foi bastante criticada na época, vista como “roliça e inútil” (DUQUE apud CAVALCANTI, 2007, s.p.) por Gonzaga Duque, por exemplo. Mas em compensação, o cenário foi amplamente elogiado pelos críticos, sendo eles Gonzaga Duque, Oscar Guanabarro e Angelo Agostini. Ana Maria Tavares Cavalcanti aponta que, apesar de não ser de maneira intencional, a tela demonstrou uma mudança na recepção das obras, onde o público passava a valorizar os temas de paisagem, uma forma de emancipação artística pois “Ao pintar paisagens, o artista já não estaria preocupado em divulgar ideias ou contar histórias, mas em transmitir suas impressões estéticas, sensações visuais e sentimentos diante da natureza.” (CAVALCANTI, 2007, s.p.)

Todas essas obras apresentam a impossibilidade da existência do indígena como ele é. Seus amores nunca triunfam, seja por serem indígenas demais – Moema, Iracema – seja por serem mestiços e não encontrarem espaço – Marabá – ou seja pelas guerras travadas pelos brancos que triunfam – Lindóia. O indígena precisa se sacrificar pelo bem maior que é o projeto de Nação brasileira. Nas obras os indígenas são retratados *aceitando* esse destino, que é uma situação contrária ao que de fato se desenrola no país até os dias de hoje.

O romantismo idealizou o indígena como o bom selvagem de Rousseau para construir os símbolos do país que era muito novo e necessitava de uma história anterior e mítica. A temática indianista foi um projeto que contou com a aproximação entre a literatura e as artes plásticas para traduzir o sentimento de nacionalidade.

Uma nacionalidade idílica, marcada pelo exótico e pacífico indígena que busca no colonizador o exemplo e ajuda a manter o nosso território unido, estabelecendo a união ao invés do conflito como uma das características da nossa nacionalidade.

### Terceiro capítulo: A temática do cotidiano e a identidade nacional

O romance brasileiro não só viveu de indianismo, como teve sucesso ao trabalhar temas da vida da classe média ascendente. Como é preciso relembrar, duas características do movimento romântico são importantes, a valorização da individualidade e a ascensão da burguesia. No Brasil, teremos esses aspectos moldados à cor local e ao projeto de constituição de nação, que fez com que os romancistas criassem uma imagem positiva de país por inúmeras vezes. Essas características serão presentes no romantismo folhetinesco brasileiro, mas antes é preciso definir o que são esses romances.

O folhetim era uma forma de publicação dos romances nos jornais, divididos em pedaços que iriam no final da página do jornal e eram publicados todos os dias, no fim formando uma grande história. Era uma maneira dos grandes jornais aumentarem suas vendas e dos escritores serem publicados, já que o mercado de livros ainda era tanto de difícil acesso para os leitores quanto de difícil publicação por parte dos escritores no Brasil.

A fórmula começou na França nos jornais franceses *La Presse* e *Le Siècle* e:

“O resultado foi um grande sucesso. A fórmula continua amanhã ou continua num próximo número que a ficção em série proporcionava ao folhetim alimentava paulatinamente o apetite e a curiosidade do leitor diário do jornal e, obviamente, como resposta, fazia aumentar a procura por ele, proporcionando-lhe maior tiragem e, conseqüentemente, barateando os seus custos. O jornal democratizava-se junto à burguesia e saía do círculo restrito dos assinantes ricos” (NADAF, 2009, p. 120).

Aqui o primeiro folhetim publicado foi no *Jornal do Commercio*, em 1839, um romance de Paulo Kock, *Edmundo e sua prima* (NADAF, 2009). Depois foram trazidos sucessos traduzidos do francês como *As Aventuras de Rocambole* (1853) e *Conde de Monte Cristo* (1845). E logo começaram a ser publicadas também as versões brasileiras como *A Moreninha* (1844) de Joaquim Manuel de Macedo e *Senhora* (1875) de José de Alencar.

Apesar das conhecidas ligações entre os escritores e o IHGB<sup>1</sup> e a AIBA, e consequentemente uma ligação com D. Pedro II, estes escritores estavam livres da necessidade de um mecenato que viabilizasse suas obras ao escreverem para os jornais.

Mas isso não fez com que os escritores fugissem da adaptação do que liam no romance europeu à nossa cor local e nosso projeto de construção de identidade nacional:

Regra geral, o romance brasileiro do século XIX substituiu com veemência os castelos, as exóticas ilhas, as fábricas, as mansardas dos operários e a labiríntica Paris ou Londres pelas chácaras urbanas da Corte, florestas virgens e tropicais, e habitações sertanejas e indígenas. Trocou também a figura dos príncipes e outros nobres, dos assustadores piratas das tavernas e das margens do Sena e dos pobres operários pelas sinhazinhas, estudantes, negros, índios e sertanejos (NADAF, 2009, p.129)

Entre estes romances tivemos o indianista, o regionalista e o urbano: “A configuração do espaço urbano no romance romântico brasileiro obteve mais apreciadores do que as demais vertentes, em virtude de traduzir literariamente a noção de tempo e de espaço em que o próprio público leitor estava inserido”. (ROCHA, 2012, p. 32). Esse público era o da nova classe média, uma burguesia incipiente que ainda se formava, que partilhava o modo de falar com a maneira como eram escritos os textos, que vivia os costumes apresentados nestes folhetins, que se constituía ao mesmo tempo em que era descrita, uma coisa funcionando para a elaboração da outra.

O folhetim romântico incorporava novos hábitos e práticas do brasileiro urbano livre e nos associava a outras cidades modernas, nos dando uma conformidade de civilização nos trópicos. É claro, sem nunca romper com a estrutura escravista. Queríamos ser modernos sem abrir mão das nossas velhas estruturas.

Rancière vai defender em seu livro *A partilha do sensível* a ideia de que é através do novo regime estético das artes que a promoção dos anônimos será

---

<sup>1</sup> Joaquim Manuel de Macedo após o seu sucesso com os folhetins é convidado a escrever *Noções de corographia no Brasil* de 1873, um estudo do IHGB. Livro que pretendeu demonstrar a exuberância da natureza brasileira, a nobre índole dos brasileiros, os hábitos hospitaleiros, a superioridade da mulher brasileira etc.

possível. O que quer dizer isto? Foi através das mudanças ocorridas na literatura de Balzac – que também escreveu folhetins -, Victor Hugo e Flaubert, que houve a anulação ou subversão da oposição entre alto e baixo dentro da arte. Seria nessa literatura que escreve, não mais sobre os grandes feitos históricos, mas sobre os anônimos, a vida comum, que se daria a ruptura com o regime de representação. O regime estético das artes é a ruína do regime de representação – ruína da hierarquia dos temas e gêneros, entre os mais elevados e os mais baixos. E era essa literatura que chegava até nós nos romances folhetinescos e que iriam influenciar os nossos.

“O surgimento das massas na cena da história ou nas ‘novas’ imagens não significa o vínculo entre a era das massas e da era da ciência e da técnica. Mas sim a lógica estética de um modo de visibilidade que, por um lado, revoga as escolas de grandeza da tradição representativa e, por outro, revoga o modelo oratório das palavras em proveito da literatura dos signos sobre os corpos das coisas, dos homens e das sociedades” (RANCIÈRE, 2009, p.50)

Essa mudança na hierarquia dos temas seria a verdadeira modernidade para Rancière, a ruptura do regime representativo e a instalação desta nova arte burguesa com a promoção dos anônimos, dos burgueses que constituíam um novo gosto artístico e gostariam de se ver representados nas telas, ver as cidades.

A revolução estética vem antes da mecânica e é literária e pictural, por isso a fotografia adentra no mundo da arte: o seu tema sobre qualquer um já havia se tornado um tema artístico. Pensando sobre o que Pereira vai relatar em relação à fotografia no país podemos levantar algumas questões.

Vários estudiosos da fotografia no século XIX afirmam que não houve no Brasil uma rivalidade entre as artes tradicionais e as novas técnicas, como ocorreu na Europa. É importante ressaltar que todas estas atividades – mesmo as técnicas mais recentes como a litografia e a fotografia – não eram vistas como excludentes, nem mesmo pela Academia, uma vez que suas Exposições Gerais eram abertas a diferentes técnicas, inclusive as mais modernas, e a artistas tanto de dentro quanto de fora da Academia, brasileiros e estrangeiros.

Assim, é possível reconhecer que, neste ponto, a política cultural do Império foi inteligente e eficaz. Diante da limitação de recursos, ela instituiu uma verdadeira divisão de tarefas, que o próprio Pedro II incentivou muitas vezes pessoalmente. (PEREIRA, 2012, p.101)





Marc Ferrez – Colheita de café, 1880. Albúmen. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Se no Brasil já era bem aceita a fotografia, ao contrário do que aconteceu nos países europeus, é porque aqui existia espaço artístico para a convivência destas obras, não apenas pelo incentivo de D. Pedro II para tal, mas pelo ambiente de crítica e artístico que aceitava a mesma. Portanto não teria sido o Brasil um país aberto também ao regime estético? À modernidade? O principal problema no país era o mercado de arte escasso que produzia rivalidade entre os artistas e não exatamente as diferentes correntes artísticas.

“Isto não quer dizer que os processos locais de produção artística não se fizessem sem conflitos: eles existem – e com veemência – dentro e fora da Academia. Mas, muitas vezes, representam mais a luta por um mercado ainda restrito do que propriamente lutas ideológicas” (PEREIRA, 2012, p.101)

Teremos, por exemplo, os envios de obras de Rodolfo Amoedo que esteve na França no período entre 1879 e 1887. Dentre estes envios temos a obra *Amuada*, de 1882. É uma menina bem desenhada apoiando o queixo sobre a mão, com o semblante amuado, assim como condiz com o nome da obra. Suas roupas são muito bem desenhadas.



Rodolfo Amoedo – Amuada, 1882. Óleo sobre tela, 72,80cm x 48,60cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Apesar de ser uma camponesa italiana, já podemos ter alguma ideia sobre a aceitação deste tipo de obra, pois com ela lhe foi rendido mais tempo para continuar na França, vejamos o parecer da Secção de Pintura da Academia e depois comentemos:

*'Parecer da Secção de Pintura da Academia das Bellas Artes. Tendo a Secção de Pintura examinado os trabalhos do 3º anno do pensionista do Estado Rodolpho Amoêdo, que se acha em Pariz, constantes de 3 quadros sendo - uma figura de mulher, tamanho natural, intitulada - "Marabá" - , um tronco, também de mulher e um meio corpo de menina (costume de camponeza italiana). É de parecer: Quanto à - Marabá - , ser uma figura bem composta, largamente feita e de colorido agradável, mas, quanto ao desenho, deixa ainda alguma cousa a desejar; pois sendo esta qualidade estudada com cuidado desde a cabeça até a região peitoral, não acontece o mesmo d'esta região até às pernas, que é um tanto descurada. No estudo do tronco de mulher, (de costas) foi o Snr. Amoêdo mais feliz tanto no desenho como no modelado. **Quanto ao 3º e ultimo - meio corpo de menina, (costume de camponeza italiana) - é este um estudo inteiramente differente dos dous primeiros; enquanto que aquelles são largamente feitos, este é minucioso e escrupulosamente desenhado. Isto***

***porém só prova que o pensionista, ou ainda não fixou uma maneira, ou que é capaz de executar os seus trabalhos por mais de um modo. Em conclusão: julgando-se estes trabalhos de confronto com os da anterior remessa, é incontestável que, o Snr Amoêdo vai satisfatoriamente progredindo nos seus estudos e por consequência tornando-se cada vez mais digno de louvor e da proteção da nossa Academia e do Governo Imperial*** Rio de Janeiro, 15 de fevereiro de 1883. Assinado por Zeferino da Costa e José de Medeiros. A terceira obra que Zeferino da Costa cita, com trajes de camponesa italiana, refere-se a 'Amuada'. Lido em sessão de 15 de fevereiro de 1883. (ROSA, 2009, s.p., grifo nosso)

O quadro se diferencia dos outros mandados por Rodolfo Amoedo, tanto pelo estilo do desenho, mais bem trabalhado, quanto por seu tema. A análise de Zeferino da Costa e José de Medeiros se prendem mais à técnica empregada do que ao tema exposto, mas isso é também uma demonstração de que este tema não era fora do conteúdo apresentado pela Academia. Tanto que em 1893 esse quadro será enviado para Exposição Universal de Chicago (VIEIRA, 2014) com um conjunto de obras que queriam demonstrar a modernidade que havia dentro da, então, Escola Nacional de Belas Artes.

Mas voltemos um pouco para a literatura. *A Moreninha* conta a história de amor entre Augusto e Carolina – a moreninha. A história começa quando Filipe, o irmão da menina, chama Augusto e mais dois amigos para passar um feriado na casa da avó na Ilha em que ela mora. Fica acordado entre os meninos que caso Augusto, um jovem inconstante no amor, se apaixonasse por alguma das garotas que lá estivessem, teria que escrever um romance, se não, Filipe que o escreveria. A narrativa vai contando as peripécias dos meninos nos romances e num dado momento descobrimos o motivo de Augusto ser tão inconstante no amor: é porque já havia prometido a uma menina que se casaria com ela em uma viagem que fez na infância, mas nem o nome da menina sabia, apenas carregava consigo um botão de esmeralda numa fita branca que pertencia a mesma e ela tinha ficado com seu camafeu. Mas na Ilha o menino acaba se apaixonando pela Moreninha e retorna lá para declarar seu amor, Carolina, então, o repreende por estar quebrando sua promessa para com a garotinha. Por fim, Moreninha lhe mostra o camafeu e é desfeito o mistério sendo revelado que ela sempre foi sujeito de seu amor e eles ficam finalmente juntos, fazendo com que Augusto tenha que escrever o livro *A Moreninha*.

No livro podemos interpretar que Macedo empregou uma ironia sobre esse amor romântico, onde Augusto é o que melhor se lembra da promessa, até por ser mais velho que Carolina, quando não passa de uma coincidência romântica ele ter se apaixonado pela mesma menina de quando mais novo. Apesar disto, o final feliz, costumeiro dos romances, agrada a população que o lê e desafina essa ironia do autor.

“Os costumes representados na obra dão conta de ‘reproduzir’ algumas das práticas de uma parte da sociedade – a elite. Na periferia dos acontecimentos, a visão sobre a sociedade fluminense não vai além da exposição de uma toalete afrancesada, de rituais de etiqueta, de jogos amorosos, de hipocrisia, que costura todas as relações sociais, de incorporação de galicismos nas falas dos personagens, entre outras manias que ganham cores reluzentes nos saraus, mas que não intervêm no enredo e tampouco explica as atitudes dos personagens” (ROCHA, 2012, p. 36)

Os meninos da trama são todos estudantes de medicina, a classe dos homens livres do país na época. Quanto aos costumes, vemos a organização de um sarau em um dos dias do feriado. Macedo escreve sobre e para essa pequena burguesia que está sendo fundada no Brasil.

“Em A Moreninha, um romance da adolescência brasileira, onde é possível observar a expressão das aspirações sentimentais dos jovens e a representação da paisagem e dos costumes do Rio de Janeiro da metade do século XIX, Macedo preocupou-se em transpor os tipos, as cenas, a sociedade em uma fase de estabilização a partir de um estilo, construção, recursos narrativos os mais próximos da maneira de ser e falar das pessoas que o iriam ler. Sua temática restringe-se aos costumes da classe pequeno-burguesa do Império, com seus saraus familiares, namoros de estudantes, mucamas alcoviteiras, comadres, negociantes, funcionários públicos, tendo no amor o problema central de uma sociedade cujo eixo sentimental gira em torno do casamento” (ARAUJO, 2012, p.13)

Há também no livro uma conversa de D. Ana, avó de Filipe e Carolina, com Augusto em que ela conta uma lenda indígena sobre o amor entre dois tamoiós, evocando um certo indianismo na trama.<sup>2</sup>

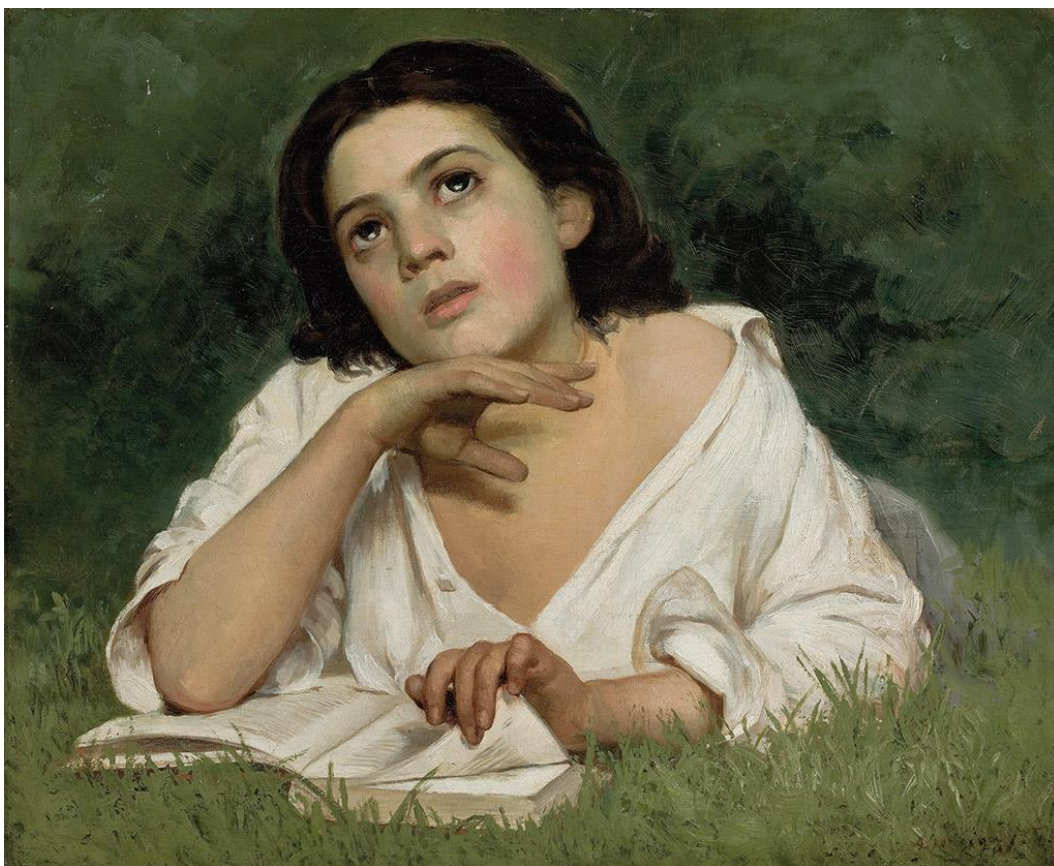
Em *Senhora* de José de Alencar temos a história de amor de Aurélia e Fernando. Aurélia, uma moça bonita, era filha de Pedro, um filho bastardo de um fazendeiro rico. Pedro havia se casado com D. Emília escondido do pai, avô da menina, e após a morte de Pedro, a família passa a viver na miséria pois o avô não acredita que este matrimônio havia se concretizado. D. Emília que já se encontra perto da morte pede para que a filha comece a aparecer na janela em sociedade para arranjar um casamento e assim ela conhece Fernando. Se apaixonam e ele pede a mão da moça em casamento, mas depois de alguns arranjos uma outra família oferece a filha junto com um bom dote, então Fernando desmancha tudo com Aurélia. Pouco tempo depois o avô da menina entra em contato e lhe deixa toda sua herança. O avô e a mãe morrem e ela se torna órfã. Agora rica, Aurélia, em conjunto a seu tutor, arranja o casamento com Fernando, lhe comprando por uma quantia maior do que a outra família havia lhe oferecido. Então passamos a acompanhar todo o destre que a menina faz com o marido por ter sido trocada por dinheiro. Fernando passa a trabalhar para pagar o preço que se vendeu e pedir o divórcio, no que Aurélia se declara dizendo que sempre lhe amou e lhe deixou em herança toda sua fortuna e os dois enfim se tornam amantes.

Alencar aqui é crítico sobre os costumes burgueses, principalmente sobre o casamento por dinheiro, para que a concentração da riqueza continuasse entre seus pares. Divide sua história em quatro partes: O Preço, Quitação, Posse e Resgate. Outra crítica que faz é sobre Aurélia precisar de companhia para ir aos bailes pois: *“naquele tempo não tinha admitido ainda certa emancipação feminina”* (ALENCAR, 1999, p.13) ou sobre a adoração que Aurélia tinha por Fernando: *“Aurélia amava mais seu amor do que seu amante; era mais poeta do que mulher; preferia o ideal ao homem”* (ALENCAR, 1999, p.73). Mas não deixa de fazer uma história romântica no fim das contas, com o direito a um final feliz entre os amantes.

---

<sup>2</sup> Na página 38 temos uma citação à Academia Imperial de Belas Artes, quando Augusto explica que é amante de um objeto que não tem existência real, um dos meninos pergunta *“-Alguma estátua da Academia de Belas-Artes?...”* no que o menino responde que não, que é o ideal de mulher (MACEDO, 2009, p.38)

Aurélia era um retrato desta mulher que começava a poder participar, ainda que de maneira controlada e breve, da vida em sociedade, indo para os Salões e teatros, e se tornando uma leitora.



Almeida Júnior – Moça com livro, s.d. Óleo sobre tela, 50cm x 61cm, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, São Paulo

Na pintura de Almeida Júnior vemos uma moça deitada na grama com uma mão sob o queixo e a outra segurando as páginas de um livro. A menina está deitada sonhadora, como se imaginando o que lera. O fundo da pintura é sem definições, sendo o primeiro plano o principal da tela. Apresenta um dos ombros e o colo desnudos, trazendo um grau de sensualidade para a figura. O verde da tela emoldura a menina, enquanto o branco de sua pele e roupa a iluminam. Esta é uma cena de intimidade, ler um livro é algo solitário e íntimo, e estamos observando esta menina imaginativa sobre a relva.



“Apenas na década de 30 – e ainda mais tarde nas províncias – o analfabetismo feminino deixou de ser encarado como um sinal de nobreza: esse traço era tido como uma contribuição essencial à moralidade, pois evitava os amores secretos por correspondência! A primeira escola para moças no Rio foi aberta em 1816, mas só em meados do século tornou-se normal para as jovens brasileiras bem-nascidas freqüentar, nas maiores cidades, uma escola elegante (invariavelmente dirigida por um estrangeiro) até os treze ou quatorze anos” (HALLEWELL apud NADAF, 2009, p. 125)

Boa parte destes romances chegavam ao público feminino, que passava a dividir seu tempo entre as aulas de bordado, piano e leituras. A mulher burguesa precisava ter o estudo para que fosse bem-educada e interessante para o homem, não necessariamente instruída, sendo excluída dos ensinamentos de matemática mais complexos, por exemplo.

A mulher deveria ser uma leitora que não ameaçasse o estado do seu papel de gênero, pois uma mulher que lesse coisas além das destinadas para si corria o risco de perder a chance de se casar em prol de uma vida mais intelectualizada (MIYOSHI e MIYOSHI, s.d.). Com isso podemos pensar sobre a imagem de Almeida Júnior em que a mulher é retratada como uma leitora, mas continua sendo um objeto passível de sedução. Sua intelectualidade é no nível sedutora e não ameaçadora e reflete essa nova mulher burguesa que lia os romances e que passa a ser retratada; “*Vale lembrar que os folhetins eram publicados nos jornais e que a imprensa tinha grande influência na formação da população, consequentemente das mulheres, ajudando a preservar e afirmar costumes e tradições*” (SOARES, 2018, p.305)

Mas há outro tipo de obra em que podemos apontar a modernidade e a ligação entre literatura e pintura, *Arrufos* de Belmiro de Almeida. Já foi amplamente relatada a inspiração de sua tela na de Henry Gervex chamada *Le retour du bal*, sendo mais um apontamento da busca de modernidade dos pintores, mas aqui o fato interessante será notar que a obra foi vendida em 1887 para a AIBA para que Belmiro custeasse uma viagem a Paris, que foi prontamente comprada pela Academia. Já existia nela o espaço para a modernização.

“A estratégia de Belmiro de Almeida, então, seria uma aproximação ao mundo burguês através da construção de uma cena da intimidade de um casal, uma cena banal, corriqueira, típica desse momento moderno, mas também através da apropriação de um

tema trabalhado anteriormente pelo pintor francês Henri Gervex. Assim, o pintor de Arrufos parece, por um lado, não estar nem um pouco distante das estratégias dos modernistas paulistas do início do século XX. Como eles, tem um olho aqui, outro lá; como eles, está em dia com as tendências européias que se libertam dos modelos da academia” (SANTOS, 2009, 252)



Belmiro de Almeida – Arrufos, 1887. Óleo sobre tela, 89,10cm x 116,10cm, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

A tela mostra a cena íntima de um casal, onde parece ter havido algum tipo de desentendimento entre eles, como indica o título. O homem sentado, já sem sua luva, acende um charuto, enquanto a mulher está jogada ao chão e debruçada sobre um sofá aparentemente chorando. No canto esquerdo, no chão, flores caídas e despedaçadas, como o coração da mulher. Podemos notar que eles se vestem como a burguesia da época, talvez voltando de um baile ou de um teatro. A composição é equilibrada, com os elementos bem posicionados em cada região da tela.

Gonzaga Duque vai tecer a seguinte crítica:

“É um episódio doméstico, uma rusga entre cônjuges. O marido, um rapaz de fortuna, chega em companhia da esposa à bonita habitação em que viviam até aqueles dias como dois anjos. Tudo em redor demonstra que aquele interior é presidido por um fino espírito feminino, educado e honesto. Ela, o encanto desse interior à bric-à-brac, depõe o toucado de palha sobre um mocho coberto por um belo pano de seda e entra em explicações com o esposo. E ele, muito a seu cômodo em um fauteuil de estofado azul, soprando o fumo de seu colorado havana, responde-lhe palavra por palavra às explicações pedidas. Há um momento em que ela excede-se, diz uma frase leviana; ele reprova, ela retruca, ele repele; então ela não se pode conter, é subjugada por um acesso de ira, atira-se ao chão, debruça-se ao divã para abafar entre os braços o ímpeto do soluço. É este o momento que o artista escolheu” (DUQUE apud SANTOS, 2009, p.248)

Notemos que a crítica de Gonzaga Duque é de narração do quadro de maneira literária. Ele narra eventos anteriores a cena retratada, criando, então, uma história para seus leitores.

Ana Maria Tavares Cavalcanti aponta que a tela tenha atraído cerca de 915 pessoas para sua exposição no *Salão De Wilde*, o segundo andar de uma loja de material artístico. Além da presença da princesa Isabel (CAVALCANTI, 2006). Podemos notar o sucesso que a obra foi, despertando curiosidade no público e sendo amplamente comentada nos jornais como o *Jornal do Commercio* e *O Paiz*. Belmiro conseguiu “conquistar a atenção de um público que freqüentava exposições como quem ia ao teatro, em busca de distração” (CAVALCANTI, 2006, p. 7).

O sucesso de Belmiro advém de ter trago para o quadro um tema tão cotidiano e banal, “uma arte que falava para aqueles que a contemplavam, dialogando com o tempo histórico em que espectador e obra estavam inseridos” (CAPICHONI 2016, p.20). Esse espectador, claro, era muito bem demarcado como a classe alta e por uma burguesia incipiente.

Retornando a Rancière, essa vida burguesa passa a ser um tema tão válido quanto os outros. Começamos a observar uma história dos costumes em vez da dos acontecimentos, é uma nova maneira de contar histórias que parte do banal. E essa mudança pictural advém da literária. É o realismo romântico que irá abrir espaço para a modernidade.

## Considerações Finais

Ao longo dessa monografia busquei discutir as relações entre pintura e literatura na construção de uma identidade nacional, focada no período do segundo reinado. As políticas respaldadas por D. Pedro II para a união de nosso território.

A elite branca que quis criar a imagem do nosso país recorreu à figura, que podemos chamar de mitológica, do índio para construir sua ancestralidade, assim como os europeus iriam recorrer à época do medievalismo com seus cavaleiros e príncipes. Transcorrido um tempo, passou a existir a necessidade desta elite de se ver nas telas e nas letras do que consumia, para se sentir representada e elevada, da maneira como a nobreza já o havia sido.

Mas o projeto de construção de nossa identidade, como já ressaltado anteriormente, tinha como propósito e preocupação manter a nossa união, sem estimular movimentos de ruptura. As transformações desejadas com a independência e a construção de uma nova nacionalidade não deveriam afetar a estrutura e hierarquia social drasticamente, era preciso manter o papel e o poder da elite, apenas reformulando-a no que fosse necessário para dar uma nova roupagem à cena, mas mantendo os interesses vigentes. O indígena bom selvagem vai servir para essa harmonia idílica, e as sinhazinhas e seus amores serão a representação desta nova identidade burguesa incipiente, do urbano.

A exclusão dos negros dessa união se dá pela condição de escravizados que o povo vivia. Não havia a opção de *glamouriza-los* como tinha ocorrido com os indígenas por conta da crença da superioridade branca que colocava os negros abaixo de todas as raças. Os índios eram nativos e, de certo modo, eram necessários para produção do imaginário da nacionalidade, pois representavam a origem, o local, de que se apropriaram os românticos em seu discurso. Aos negros cabia a força da mão de obra e a virilidade para o trabalho. Eles só eram retratados nos contextos de guerra, por exemplo, como a expulsão dos holandeses no nordeste do país.

A percepção sobre o processo de miscigenação era dúbia. Por um lado, existia a ideia da miscigenação do homem branco, indígena e negro para a obtenção de um homem ainda melhor, por outro lado havia a concepção de que as misturas de raça

tendiam a reforçar apenas os aspectos negativos de cada uma. Mas, nas duas visões, o branco era o superior entre todos e deveria se destacar, inclusive mantendo sua cor. Do negro herdaríamos a vitalidade; do indígena, a ligação com a terra em que vivíamos e do branco, a sapiência e civilidade.

Nas obras indianistas vimos a obliteração do indígena verdadeiro em prol de um que abria mão da sua existência e da sua cultura pela do branco, até mesmo nos casos da miscigenação como em *Iracema*. O indígena precisava se sacrificar, com tudo que isso englobava, para que o avanço do branco continuasse. Era necessária a abertura para uma nova sociedade, que poderia englobar os mestiços, mas jamais o indígena como ele o era. Já nos romances urbanos, acompanhamos as aventuras amorosas de casais, mas que não se convertiam nas graves críticas relatadas nos europeus. Aqui até mesmo as ironias analisadas por nós eram submetidas a finais felizes e representações boas dessa nova burguesia.

Uma característica que une todas as obras apresentadas é a da representação nas telas da figura da mulher, pois foi o símbolo elegido pelo romantismo do inalcançável e desconhecido, a mulher sempre idealizada e intocável. Carregando consigo pureza e sedução em medidas diferentes em cada obra trabalhada, mas sempre os dois elementos. Essa mulher-anjo, capaz de morrer pelo amor e de transformar os homens em seres melhores.

O movimento romântico foi imprescindível na concretização da nossa identidade nacional, a pintura servindo de suporte para esta literatura, pois se as escolhas narrativas na literatura surgiram em si, na pintura foram referentes às mudanças literárias, implementando no imaginário social do período os símbolos e uma visão unificada de nossa identidade, fortalecida pelo exotismo e a peculiaridade de uma civilização nos trópicos. No seio do Instituto Histórico Geográfico Brasileiro e da Academia Imperial de Belas Artes, o movimento romântico encontrou respaldo e incentivos para construir nossa representatividade identitária nacional.

A pesquisa aponta para necessidade de pensarmos mais sobre o modernismo no Brasil e até que ponto a arte do final do século XIX já não estava rompendo com os preceitos clássicos e acadêmicos.

## Bibliografia

### Publicações

ALENCAR, José de. **Iracema** A Lenda do Ceará. São Paulo: Editora Ática, 1878

IDEM. **Senhora**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

ARAUJO, Jander Antonio Sá de. **A poética do sarau em A Moreninha**: Liturgia e semiose. Dissertação para obtenção do título de Mestre – Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, Brasil, 2012. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/handle/1/8906> Acesso em: 03.06.20

AMAYO, Enrique. A guerra do Paraguai em perspectiva histórica. **Estudos Avançados**, vol.9, nº24, São Paulo Mai/Aug. 1995. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141995000200013&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40141995000200013&script=sci_arttext) Acesso em: 29.04.20

ARAUJO, João Paulo da Silva. Mulheres artistas no Brasil: Questões históricas e conceituais do barroco europeu até a contemporaneidade. **Revista Educação**. V.14, nº1, 2019. Disponível em: <http://revistas.ung.br/index.php/educacao/article/view/3658/2605> Acesso em: 22.05.20

BERLIN, Isaiah. **As raízes do romantismo**. São Paulo: Três Estrelas, 2015.

BIBLIOTECA NACIONAL DIGITAL. Nitheroy, Revista Brasiliense: Sciencia, Letras, e Arte. Disponível em: [http://memoria.bn.br/pdf/700045/per700045\\_1836\\_00001.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/700045/per700045_1836_00001.pdf) Acesso em: 27.05.20



CAPICHONI, Amanda Tostes. **Arrufos ou adultério? Debates sobre uma tela de Belmiro de Almeida**. Dissertação para obtenção do título de Mestre – Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil, 2016. Disponível em: [https://www.ufjf.br/ppghistoria/files/2016/02/DISSERTA\\_O-CONCLU\\_DA-E-CORRIGIDA-Arrufos-ou-adult\\_rio-Debates-sobre-uma-tela-de-Belmiro-de-Almeida.pdf](https://www.ufjf.br/ppghistoria/files/2016/02/DISSERTA_O-CONCLU_DA-E-CORRIGIDA-Arrufos-ou-adult_rio-Debates-sobre-uma-tela-de-Belmiro-de-Almeida.pdf) Acesso em: 26.06.20

CARVALHO, Marcus Joaquim Maciel de. CÂMARA, Bruno Augusto Dornelas. A Insurreição Praieira. **Almanack Braziliense**, São Paulo, USP, nº08, novembro, 2008. Disponível em: <http://www.periodicos.usp.br/alb/article/view/11691/13462> Acesso em: 14.04.20

CASTRO, Isis Pimentel de. Pintura, memória e história: a pintura histórica e a construção de uma memória nacional. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis: EDUFSC, nº38, p. 335-352, out. 2005.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares. **“IRACEMA” DE JOSÉ MARIA DE MEDEIROS – ENTRE PINTURA HISTÓRICA E PINTURA DE PAISAGEM**. Simpósio Internacional “Paisagem e iconografia nacional na América Latina”. FAU-USP, 2007. Disponível em: <http://revistazcultural.pacc.ufrj.br/iracema-de-jose-maria-de-medeiros-entre-pintura-historica-e-pintura-de-paisagem-de-ana-maria-tavares-cavalcanti/> Acesso em: 26.06.20

IDEM. **“Arrufos” de Belmiro de Almeida (1858-1935)** – história da produção e da recepção do quadro. Comunicação para o III Simpósio Nacional de História Cultural, 2006.

CHRISTO, Maraliz. **A pintura de história no Brasil do século XIX: Panorama Introdutório**. 2009. Disponível em: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/386> Acesso em: 26.04.20

COSTA, Maria Edileuza da. Lindóia, moema... carolina, iracema: contos românticos da literatura brasileira. **Interdisciplinar**, Teresina: ano 3, v. 7, nº 7, p.147-168 – jul/dez, 2008. Disponível em: <file:///C:/Users/Beatriz%20Rosa/Downloads/1078-Texto%20do%20artigo-2960-1-10-20130724.pdf> Acesso em: 27.05.20

COSTA, Richard Santiago. **O corpo indígena ressignificado**: Marabá e O último Tamoio de Rodolfo Amoedo e a retórica nacionalista do final do Segundo Império. Dissertação para obtenção do título de Mestre – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, Brasil, 2013.

DIAS, Gonçalves. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/4123> Acesso em: 28.05.20

DOMÍNIO PÚBLICO. O Uruguai. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/bn000094.pdf> Acesso em: 27.05.20

DURÃO, José de Santa Rita. **Caramuru**. Disponível em: [http://objdigital.bn.br/Acervo\\_Digital/livros\\_eletronicos/caramuru.pdf](http://objdigital.bn.br/Acervo_Digital/livros_eletronicos/caramuru.pdf) Acesso em: 26.05.20

GIORDANI, Laura. **O grito do Ipiranga**: A independência do Brasil das galerias aos quadrinhos. Anais do XIII Encontro Estadual de História da ANPUH-RS, 2016. Disponível em: [http://www.eeh2016.anpuh-rs.org.br/resources/anais/46/1472695922\\_ARQUIVO\\_OGRITODOIPIRANGA-LauraGiordani.pdf](http://www.eeh2016.anpuh-rs.org.br/resources/anais/46/1472695922_ARQUIVO_OGRITODOIPIRANGA-LauraGiordani.pdf) Acesso em: 22.05.20

GUIMARÃES, Manoel Luís Salgado. Nação e civilização nos trópicos: o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro e o projeto de uma história nacional. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, nº1, p. 5-27, 1988.

IHGB. Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro. Disponível em: <https://www.ihgb.org.br/ihgb/historico.html> Acesso em: 30.04.20

LIMA, Valéria Alves Esteves. **A Academia Imperial das Belas-Artes**: um projeto político para as artes no Brasil. Dissertação para a obtenção do título de Mestre – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo, Brasil, 1994. Disponível em: [http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/280969/1/Lima\\_ValeriaAlvesEsteves\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/bitstream/REPOSIP/280969/1/Lima_ValeriaAlvesEsteves_M.pdf) Acesso em: 1.05.20

MACEDO, Joaquim Manuel de. **A Moreninha**. Santa Catarina: Avenida Gráfica, 2009

MELQUIOR, José Guilherme. **De Anchieta a Euclides**: breve história da literatura brasileira – I. São Paulo: É Realizações Editora, 2016. Disponível em: <https://docero.com.br/doc/xvvxne> Acesso em: 5.04.20

MIGLIACCIO, Luciano. Moema cujo amor as ondas não apagaram. A Moema de Rodolfo Bernardelli: história de imagem. In **Arte Brasileira na Pinacoteca do Estado de São Paulo**, organizado por Taisa Palhares, 60-71. São Paulo: Cosac Naify / Imprensa Oficial / Pinacoteca, 2009.

MIYOSHI, Alexander Gaiotto. **Moema, a pintura de uma personagem literária**. 2008. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2008/MIYOSHI,%20Alexandre%20Gaiotto%20-%20IVEHA.pdf> Acesso em: 26.05.20

MIYOSHI, Alexander Gaiotto. MIYOSHI, Simone Cléa dos Santos. **Mulheres, livros e educação**: a pintura de Almeida Júnior e as fotografias de Rita de Paula Ybarra. Disponível em: <http://editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tint/article/view/4426/3397> Acesso em: 05.06.20

NADAF, Yasmin Jamil. O romance-folhetim no Brasil: um percurso histórico. **Letras**, Santa Maria, v.19, nº2, p.119-138, jul/dez 2009. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/12014> Acesso em: 01.06.20

NASCIMENTO, Fátima Regina. **A imagem do índio na segunda metade do séc. XIX**. Dissertação para a obtenção do título de Mestre – Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil, 1991.

O POMO está maduro, colhei-o. **Correio IMS**, s.d. Disponível em: <https://www.correioims.com.br/carta/o-pomo-esta-maduro-colhei-o/> Acesso em: 22.05.20

OLIVEIRA, Myriam Andrade Ribeiro de. **História da Arte no Brasil**: textos de síntese. Arte no Brasil nos séculos XVI, XVII e XVIII. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

PEREIRA, Sonia Gomes. Revisão historiográfica da arte brasileira do século XIX. **Revista ieb**, São Paulo, nº 54, p. 87-106, set/mar, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/pdf/rieb/n54/a07n54.pdf> Acesso em: 01.06.20

IDEM. A sincronia entre valores tradicionais e modernos na Academia Imperial de Belas Artes: os envios de Rodolfo Amoedo. **ArtCultura**, Uberlândia, v.12, nº20, p.85-

94, jan/jun 2010. Disponível em:  
<http://www.seer.ufu.br/index.php/artcultura/article/view/11308> Acesso em: 01.06.20

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**: estética e política. São Paulo: Editora 34, 2009.

ROCHA, Carlos. **Ressurreição e o romance urbano romântico**: aproximações e afastamentos. Dissertação para a obtenção do título de Mestre – Universidade Estadual Paulista, São Paulo, Brasil, 2012. Disponível em:  
[https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/99172/rocha\\_c\\_me\\_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/99172/rocha_c_me_arafcl.pdf?sequence=1&isAllowed=y) Acesso em: 01.06.20

ROSA, Márcia Valéria Teixeira (org.). Documentos sobre Rodolpho Amoêdo. **19&20**, Rio de Janeiro, v. IV, n.2, abr. 2009. Disponível em:  
[http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs\\_ra.htm](http://www.dezenovevinte.net/documentos/docs_ra.htm) Acesso em: 05.06.20

SALLES, Ricardo. **Nostalgia Imperial**: Escravidão e formação da identidade nacional no Brasil do Segundo Reinado. 2º ed. - Rio de Janeiro: Ponteio, 2013.

SANTOS, Antonio Carlos. Belmiro de Almeida e o realismo: da glosa ao encanto da proximidade. **Crítica cultural**, v.4, nº2, dez. 2009. Disponível em:  
[http://portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica\\_Cultural/article/view/147/161](http://portaldeperiodicos.unisul.br/index.php/Critica_Cultural/article/view/147/161)  
Acesso em: 31.05.20

SILVA, Daniel Afonso da. Sabinadas. **Estudos avançados**, São Paulo, vol.22, nº.63 : 2008. Disponível em: [https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40142008000200024](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142008000200024) Acesso em: 14.04.20

SOARES, Clébia Valêscia Gonçalves. **“Gloriosa memória de quem triunfou”**: festejos e narrativas monumentais da Confederação do Equador no sertão da Paraíba (Triunfo, 2004 a 2015). 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura Plena em História) - Centro de Formação de Professores, Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, Paraíba, Brasil, 2016. Disponível em: <http://dspace.sti.ufcg.edu.br:8080/jspui/handle/riufcg/10089> Acesso em: 13.04.20

SOARES, Taciana Ferreira. Senhora: uma articulação cultural da representação feminina no século XIX. **Revista Entrelaces**, Fortaleza, v.1, nº14, out/dez, 2018. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/entrelaces/article/view/32580> Acesso em: 31.05.20

STUMPF, Lúcia Klück. **Antônio Parreras**: o papel do regional na construção do imaginário na República. 2012. Disponível em: [http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo\\_s2\\_lucastumpf.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo_s2_lucastumpf.pdf) Acesso em: 20.05.20

VIEIRA, Samuel Mendes. **À flor da pele**: Amuada de Belmiro de Almeida e a pintura na segunda metade do século XIX. Dissertação para obtenção do título de Mestre. Universidade Federal de Juiz de Fora, Minas Gerais, Brasil, 2014 – Disponível em: [http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFJF\\_93534f787f44689e060bb1738c0b5c65](http://bdtd.ibict.br/vufind/Record/UFJF_93534f787f44689e060bb1738c0b5c65) Acesso em: 01.06.20

## Imagens

- 1- Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/41/Pedro\\_Am%C3%A9rico - Independ%C3%Aancia ou Morte - cores ajustadas.jpg/1280px-Pedro Am%C3%A9rico - Independ%C3%Aancia ou Morte - cores ajustadas.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/41/Pedro_Am%C3%A9rico_-_Independ%C3%Aancia_ou_Morte_-_cores_ajustadas.jpg/1280px-Pedro_Am%C3%A9rico_-_Independ%C3%Aancia_ou_Morte_-_cores_ajustadas.jpg) Acesso em 22.06.20



- 2- Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Sess%C3%A3o\\_do\\_Conselho\\_de\\_Estado#/media/Ficheiro:Maria\\_Leopoldina\\_regent.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Sess%C3%A3o_do_Conselho_de_Estado#/media/Ficheiro:Maria_Leopoldina_regent.jpg) Acesso em 22.05.20
- 3- Disponível em: <https://www.historiadasartes.com/sala-dos-professores/coroacao-de-dom-pedro-i-jean-baptiste-debret/> acesso em 26.03
- 4- Disponível em: <http://www.museuantonioparreiras.rj.gov.br/contato> acesso em 21.05.20
- 5- Disponível em: [http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo\\_s2\\_luciestumpf.pdf](http://www.cbha.art.br/coloquios/2012/anais/pdfs/artigo_s2_luciestumpf.pdf) acesso em 21.05.20
- 6- Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Coronation\\_of\\_dom\\_pedro\\_II.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Coronation_of_dom_pedro_II.jpg) acesso em 22.05.20
- 7- Disponível em: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Pedro\\_Am%C3%A9rico\\_-\\_Liberta%C3%A7%C3%A3o\\_dos\\_Escravos%2C\\_1889.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d0/Pedro_Am%C3%A9rico_-_Liberta%C3%A7%C3%A3o_dos_Escravos%2C_1889.jpg) acesso em 22.05.20
- 8- Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Coroa%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_D.\\_Pedro\\_II\\_\(Manuel\\_de\\_Ara%C3%BAjo\\_Porto-Alegre\)#/media/Ficheiro:Manuel\\_de\\_Ara%C3%BAjo\\_Porto-alegre\\_-\\_estudo\\_para\\_a\\_sagra%C3%A7%C3%A3o\\_de\\_Dom\\_Pedro\\_II\\_-\\_c.\\_1840.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Coroa%C3%A7%C3%A3o_de_D._Pedro_II_(Manuel_de_Ara%C3%BAjo_Porto-Alegre)#/media/Ficheiro:Manuel_de_Ara%C3%BAjo_Porto-alegre_-_estudo_para_a_sagra%C3%A7%C3%A3o_de_Dom_Pedro_II_-_c._1840.jpg) acesso em 21.05.20
- 9- Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:1868paraguai.jpg> acesso em 21.05.20
- 10-Disponível em: <https://diariodorio.com/historia-da-escola-de-belas-artes/> acesso em 22.05.20
- 11-Disponível em: <https://www.ihgb.org.br/ihgb/historico.html> acesso em 23.05.20
- 12-Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Victor\\_Meirelles](https://pt.wikipedia.org/wiki/Victor_Meirelles) acesso em 21.05.20
- 13-Disponível em: <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/3e/Americo-ava%C3%AD.jpg> acesso em 21.05.20

- 14- Printscreen da autora de  
[http://memoria.bn.br/pdf/700045/per700045\\_1836\\_00001.pdf](http://memoria.bn.br/pdf/700045/per700045_1836_00001.pdf) acesso em:  
27.05.20
- 15- Disponível em:  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Moema\\_\(Victor\\_Meirelles\)#/media/Ficheiro:Victor\\_Meirelles\\_-\\_Moema.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Moema_(Victor_Meirelles)#/media/Ficheiro:Victor_Meirelles_-_Moema.jpg) Acesso em: 27.05.20
- 16-Disponível em:  
[https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Lind%C3%B3ria\\_by\\_Jos%C3%A9\\_Maria\\_de\\_Medeiros,\\_1882.jpg](https://pt.m.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:Lind%C3%B3ria_by_Jos%C3%A9_Maria_de_Medeiros,_1882.jpg) Acesso em: 28.05.20
- 17- Disponível em:  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Marab%C3%A1\\_\(Rodolfo\\_Amoedo\)#/media/Ficheiro:Rodolfo\\_Amoedo\\_-\\_Marab%C3%A1,\\_1882.JPG](https://pt.wikipedia.org/wiki/Marab%C3%A1_(Rodolfo_Amoedo)#/media/Ficheiro:Rodolfo_Amoedo_-_Marab%C3%A1,_1882.JPG) Acesso em: 29.05.20
- 18-
- 19- Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra65173/estudo-para-maraba>>. Acesso em: 29 de Mai. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- 20- Disponível em:  
[https://pt.wikipedia.org/wiki/Iracema#/media/Ficheiro:Iracema\\_hi.jpg](https://pt.wikipedia.org/wiki/Iracema#/media/Ficheiro:Iracema_hi.jpg) Acesso em: 30.05.20
- 21- Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra28683/colheita-de-cafe>>. Acesso em: 04 de Jun. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- 22- Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra1231/amuada>>. Acesso em: 05 de Jun. 2020. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7
- 23- Disponível em: <https://masp.org.br/acervo/obra/moca-com-livro> acesso em 4.06.20
- 24- Disponível em:  
[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/09/Belmiro\\_de\\_Almeida\\_-\\_Arrufos%2C\\_1887.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/09/Belmiro_de_Almeida_-_Arrufos%2C_1887.jpg) acesso em 06.06.20